LA PITTURA ITALIANA

Digitized by Google

Dello stesso autore:

PITTORI FIAMMINGHI E OLANDESI

SOCIETÀ EDITRICE « UNITAS »

Digitized by Google

G. EDOARDO MOTTINI

LA PITTURA ITALIANA

DA LEONARDO AL TIEPOLO

IN MILANO
SOCIETÀ EDITRICE *UNITAS*
MCMXXVII

83

Digitized by Google

Fine Arts

ND
61
.M92

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyrigth 1927 by Società Editrice « Unitas »

Centocinquanta esemplari di quest'opera con rilegatura speciale in pergamena, numerati e firmati dall'autore, sono posti in vendita per gli amatori.

STAMPA PERIODICA - MILANO

Digitized by Google

AI GIOVANI D'ITALIA

PERCHÈ NON DIMENTICHINO CHE IL GENIO DELLA LORO PATRIA

HA LA BELLEZZA PER VOLTO

Digitized by Google

Digitized by Google

LIBRO PRIMO

I tre Numi

Digitized by Google

Digitized by Google

fine arts
Athen
10 28 43
18975

Tre eroi incarnano il genio del Rinascimento, assorbono i raggi di quel mirabile mattino e li restituiscono decuplicati dal prisma della loro personalità. LEONARDO DA VINCI (1452-1519) è il pittore-scienziato che sviscera la Natura per esprimere l'inafferrabile mistero di essa, la musicalità segreta e divina del suo scorrere; RAFFAELLO (1483-1520) è l'artista classico che riveste i sentimenti più elevati del suo tempo con forme ideali, degne di confrontarsi, per la purità e per la serenità, con le forme consacrate dal genio greco; MICHELANGELO (1475-1564), è un Prometeo dell'arte, un gigante torturato, plasmatore di giganti, una sublime anima in pena che, con le sue figure colossali dalle pose accasciate o piene di forza orgogliosa, ha espresso un'energia sovrumana, il tormento di un Dio caduto nelle bassure della terra.

Dirvi quale sia più grande non è facile. Leonardo si sprofonda, Michelangelo si eleva, Raffaello si libra. La loro visione è fondamentalmente diversa: solitari i due creatori del *Cenacolo* e del *Giudizio*, sperduti il primo in una valle romita a erborizzare e a decifrare i segni runici della Natura, il secondo in uno squallido deserto, a elucubrare tetre e grandiose visioni della Bibbia e di Dante; il terzo, perfettamente aderente agli ideali del suo secolo cattolico e pagano, sorretto dall'affinità del mondo cultu-

Digitized by Google

rale che lo circonda, mai in solitudine, mai in tempesta, radioso sempre di giovenilità e di gloria come Apolline o Dioniso. A parer mio, il Sanzio, per la minore universalità del suo mondo, per la sua pittoricità esclusiva, per un impeto creativo meno trionfale, si schiera a qualche distanza dai due sommi Fiorentini che pensarono la *Battaglia d'Anghiari* e la tomba di Giulio II: ma, quando, nella Galleria Pitti, contemplo i suoi ritratti, d'una nobiltà e d'una calma sublime, quell'arte d'una sintesi così netta e d'un lirismo così ideale nella precisione quasi fiamminga, mi appare una delle espressioni insuperabili della bellezza; e quando, nella *Stanza della Segnatura*, acqueto il mio spirito uscito con lena affannata dai gorghi del *Giudizio*, sento che l'autore della *Scuola d'Atene* e della *Disputa del SS. Sacramento* batte l'ala secura fra vette immacolate, arrise da un sole che non è quello che risplende sulle sciagure umane.

Le sembianze e i costumi.

L'autoritratto a sanguigna di Leonardo, nella Biblioteca Reale di Torino (tav. 1) ci pone in cospetto d'un volto stanco e amaro di patriarca e di gimnosofista. La fluviale barba bianca nasconde le tempie, le guance, il mento e le mascelle. La fronte, travagliata di rughe parallele, ha lo splendore polito d'una coppa d'argento. Ispide sopracciglia accerchiano d'ombra gli occhi severi, incastonati in flaccide borse di pelle. La bocca è formidabile d'orgoglio, di volontà e di sprezzo. Quando quell'uomo, avvolto nella sua cappa nera o rossa, con gli occhi, azzurri come lama di spada, concentrati in un pensiero senza fondo o sfoderati a dardeggiare il volto della Vita, si aggirava in una

Digitized by Google

piazza di Milano o di Roma, la gente doveva volgersi attonita a guardarlo. Chi era mai quel vegliardo simile ad un mago? Usciva egli dall'aver indagato l'abisso pitagorico o le tombe dell'Egitto? Ma quegli occhi, che, assorti nel calcolo o nell'osservazione, mandavano lampi gelidi, ridiventavano umani e cortesi quando ti fissavano; e nel sorriso e nel calmo conversare e nello scintillio dell'arguzia, le pupille ingrottate avevano la dolcezza melanconica che è il riflesso delle grandi anime deluse. Al sortilegio glaciale o misticamente ardente di quello sguardo, la Natura svelava arrossendo i misteri d'ogni sua recondita bellezza o virtù. Spira di nicchio sepolto, vertebra di colonna spinale fasciata dall'involucro di carne e di cute, capriccio di radice involuta o di minerale amorfo, armonia di tinte d'alba azzurra o riflesso di lontani ghiacciai, anima di dolci pupille o elastica effervescenza di chiome, tutto s'arrendeva a quel limpido getto di luce che sgrovigliava pacato e infallibile i numeri di un polinomio e le linee di forza di un'ala di falchetto.

Raffaello era leggiadro come una fanciulla: il suo volto era puro come quello degli angioli e degli efebi che si vedono nelle sue pitture (1). Era una figura peruginesca: strana coincidenza, trattandosi di un artista che uscì dalla scuola del Perugino e ne continuò, da giovane, la maniera, e ne condivise la predilezione per gli adolescenti effeminati. Un autoritratto a matita dell'Ashmolean Museum di Oxford, ci mostra il volto d'un giovinetto delicato e timido, incorniciato da lunghi capelli lisci e da una berretta tonda. Il celebre *Autoritratto* degli Uffizi (verso il 1505) non fa che perfezionare come impostazione e come complessità pittorica il gentile abbozzo oxfordiano: ma le fattezze sono le stesse. Gli occhi accusano un più appassio-

Digitized by Google

nato languore di sogni. I capelli ricadono romanticamente in oscure masse sul giglio d'un lungo collo donnesco. Nella *Scuola d'Atene* (1510-11), l'artista si ritrae in un crocchio di filosofi, col pittore Sodoma accanto. La fisonomia del maestro vercellese, volgare e carnuta, sanguigna e sorridente, dà, per contrasto, un singolare risalto di spiritualità alle sembianze pallide e soavi dell'Urbinate, il cui occhio sembra cercare tra la folla della Stanza pontificia una persona amica, per alludere con essa ad un sogno segreto, tenero e pensoso.

Michelangelo aveva la faccia magra e ossuta, una barbetta nera che poi si brizzolò, bifida e rada, la fronte con sette solchi diritti da una tempia all'altra, gli occhi chiari macchiati di scintille, e il naso schiacciato da un tremendo pugno, ricevuto negli anni giovanili da un brutale compagno di studio (2). Tale ci appare nel ritratto di Marcello Venusti, nella Pinacoteca Capitolina. Quel viso ha nella costruzione ossea e nell'irrequieta plasmatura della maschera di carne, tagliata da rughe e squadrata in bozze e in cavità vigorose, qualcosa di faunesco: ma il fauno è triste, i suoi occhi fremono d'un interno pianto inconsolabile; le linee rivelano, attraverso ad una smorfia affaticata di vecchio artigiano, un travaglio sordo che corrode l'anima mentre la sublima.

Raffaello era mondano e gaudente; Leonardo, negli anni giovanili, non sdegnò i rumori e le eleganze terrene. Il loro carattere affabile li faceva bene accogliere nelle adunate principesche o patrizie. Spontaneamente noi pensiamo il Sanzio in splendida veste, fra i porporati della corte di Leone X o gli epicurei delle cene chigiane alla Farnesina, quando, per emulare la prodigalità degli antichi, dalle logge profumate d'aranci e di lauri, si gettavano

Digitized by Google

nel Tevere, ad ogni portata, piatti di Faenza e posate d'argento. Leonardo lo vediamo, in cappa cremisina, primeggiare in bellezza e in genio nel turbine variopinto della corte del Moro, ch'egli deliziava con gli aneddoti socratici, con le profezie artificiose e con gli accordi della cetra. Michelangelo invece rifuggiva dal mondo, vestiva quasi da povero, mangiava con sobrietà estrema e soggiaceva a scrupoli di parsimonia borghese (3). Invecchiando si astrasse al punto da dimenticare il proprio corpo. Una volta, nel furore della creazione, gli accadde di portare, per mesi interi, un paio di stivali di cuoio di cane, sulle gambe nude: nel cavarli, venne via la pelle. Era un genio di terribilità penitenziale: e la sua vita, prigioniera dei turbini dell'idea, fu una vita di lottatore testardo e di frate domenicano.

Leonardo ci evoca una specie di laboratorio faustiano, tra libri ponderosi, tele incompiute, erbari, macchine e figure geometriche. Nell'ombra talvolta si profila l'inerte sagoma pallida d'un corpo di giustiziato, in cui il Maestro, sfidando il divieto della legge, affonda il suo scalpello per scoprire la legge misteriosa della vita. Spesso il Salaino e qualche altro discepolo giovinetto visitano il grande solitario: e si accendono sereni dialoghi sulle cause supreme della Bellezza e dell'Essere.

Raffaello, ce lo mostra tipicamente l'Ingres (un suo idolatra postumo), in una bella tela, tutta penombra dorata e profumo, posseduta dalla Baronessa di Rothschild. Lo studio del pittore, levigato e ricco come un salone patrizio, si apre, per un bifora, sull'incendio solare d'una piazza romana. L'artista, avvolto in un ampio mantello di velluto, siede volgendo il tergo all'abbozzata tela della *Fornarina*, della quale egli tiene assiso sulle ginocchia il modello vivo, caldo e palpitante, vestito d'un lussuoso

Digitized by Google

costume di velluto verde. Il volto di Raffaello si distoglie con lentezza da quello della superba trasteverina, per contemplare il ritratto incominciato. È il tipico gesto dei pittori, quando confrontano l'opera col modello. Tutto intorno spira ardore di bellezza e di voluttà. Lo studio di Raffaello è molto simile ad un'alcova.

Michelangelo, che visse celibe e casto, amava sentirsi solo col proprio genio e con l'idea della morte e della redenzione, nel silenzio monacale del suo studio, vasto e nudo, pieno di scaglie di marmo e popolato di cartoni, di blocchi di Carrara squadrati e di statue ancora impigliate nell'elementarità del masso. Nella sua casa in Roma, al Macel dei Corvi, aveva dipinto nel mezzo della scala, invece che dei fiori o l'Aurora, la Morte con una bara sulle spalle (4).

Il genio molteplice.

Leonardo alternò pratica e speculazione, scienza ed arte, epicureismo intellettuale e astrazione matematica. Non è questo il luogo ov'io debba parlarvi del suo sapere enciclopedico e della sua attività scientifica divinatrice. Il frutto delle sue ricerche d'una mistica intuizione o d'un positivismo moderno è rimasto nei numerosi *libri di note* che rigurgitano d'osservazioni e di disegni immediati e prodigiosamente precisi e analitici, su tutte le scienze. La calligrafia sinistrorsa rivela solo allo specchio le scoperte e le osservazioni affidate ai gelosi taccuini in una veste di segreto quasi cabalistico. Musicista come Giorgione, egli si costruì una cetra d'argento, in forma di teschio di cavallo, che rendeva penetranti armonie; scultore come il

Digitized by Google

suo maestro, il Verrocchio, lavorò lungamente al modello d'una statua colossale del duca Francesco Sforza, che fu poi distrutto dai frombolieri francesi; architetto e idraulico, fisico e meccanico, non ristette dall'ideare edifici e canali, dal fissar leggi e dall'elucubrare congegni. Poeta e filosofo dell'arte, disquisì acutamente sulla pittura e sulla supremazia di essa tra le forme d'espressione (5).

Raffaello fu pittore per eccellenza. Ma il suo genio, tutto di misura e di equilibrio, lo portava nel campo dell'architettura. Il Palazzo Pandolfini a Firenze, eseguito da Francesco da Sangallo sui suoi disegni, la Villa Madama e l'interno della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo a Roma, comprovano la virtù d'edificatore nel Maestro che sa giocare sicuro, negli affreschi delle *Stanze*, con le masse e le prospettive dell'architettura classica. Dopo la morte del Bramante (1514), egli fu nominato direttore dei lavori della Basilica di S. Pietro (6) e prefetto delle antichità, con l'incarico di dirigere gli scavi della Città inesauribile di meraviglie.

Artista ancora più effuso nel suo volo, Michelangelo fu uno scultore, un pittore ed un architetto ciclopico. Il *David* della Piazza di Firenze, il *Mosè* in S. Pietro in Vincoli a Roma e i due tragici *Schiavi* del Louvre (frammenti dell'ineseguito gigantesco sepolcro di Giulio II) sono, con le tombe dei Principi medicei nella sacrestia di S. Lorenzo, le creazioni più profonde della scoltura moderna. Dopo aver edificato la severa e purissima Sacrestia che le contiene; dopo aver diretto la costruzione di nuovi tratti e i restauri delle mura di Firenze assediata dagli Imperiali; dopo aver elevata con austera magnificenza di stile la Biblioteca Laurenziana, costruite le facciate dei Palazzi Capitolini, ideato il cornicione imponente del Pa-

Digitized by Google

lazzo Farnese, trasformate le Terme di Diocleziano nella chiesa di S. Maria degli Angeli — per chiudere con un sigillo fatidico quel ciclo di sforzi sovrumani, egli concepì e cominciò a voltare, più che ottantenne, la cupola di San Pietro in Roma, che sfida i secoli e le folgori. L'esercizio di tre arti sovrane non gl'impedì di coltivare la poesia. Le sue *Rime*, petrarchesche di forma, sono nell'anima aspre, dantesche, martellate e tenebrose. Certi suoi sonetti fanno pensare ad una notte oscurissima squarciata dai lampi. Il gigante triste cercava conforto nell'arte di un altro semidio collerico e amaro: di Dante. Michelangelo era un appassionato lettore ed interprete della *Commedia*. I disegni con cui l'illustrò, sventuratamente andarono perduti. Dall'ammettere che il Ghibellino che conobbe i regni preclusi, possa avergli suggerito qualche grandiosa visione, al sostenere, come fa il Borinski, che Michelangelo derivi tutto da Dante, e che con la *Vòlta* e il *Giudizio* non faccia che illustrarlo, ci corre un mondo. Michelangelo non riecheggia che sè stesso e l'infinito.

Come creavano.

Raffaello è il modello ideale dell'artista metodico, laborioso e tenace. La sua immensa produzione è frutto di una mirabile organizzazione di lavoro e d'una fatica direttiva geniale. Ma, nell'ultima fase della sua carriera gloriosa, onerato da commissioni, egli si limitava a fissare i concetti in sintetici disegni e in abbozzi di ricca germinalità, e lasciava che alle sue opere collaborasse un'intera maestranza d'allievi e di seguaci. Quando, com'è il caso delle *Logge Vaticane* e di molti particolari della *Farnesina*, la cooperazione dei discepoli si distacca dal primo

Digitized by Google

impulso del Maestro e fa da sè, frettolosa e trascurata, l'opera non supera il freddo formalismo, il *cliché* banale e meccanico. Raffaello contrappone al rigido individualismo della creazione di Leonardo e di Michelangelo, il metodo gerarchico, che gli permette un'estrema fecondità, a danno talvolta dell'originalità e della perfezione delle opere. Il *clan* di pittori e decoratori che manovrava in Vaticano al cenno della sua bacchetta, comprendeva, in una folla di esecutori materiali, personalità di certo valore: tali Giulio Romano, il Penni, Pierin del Vaga, Polidoro da Caravaggio... Ma i migliori strafacevano, amalgamavano Raffaello con Michelangelo, mescolavano lo stucco dei propri difetti al marmo vero dell'ideazione del Maestro. Circondato dallo stuolo brillante dei prelati umanisti e dei cortigiani della reggia papale, e inchinato dalle falangi pennellifere degli alunni, Raffaello fornì un archetipo ideale ai futuri dittatori pomposi dell'arte, a Guido Reni, al Lebrun, al David. La passeggiata di Raffaello per Roma doveva essere uno spettacolo. Si procedeva in gruppo serrato, con etichetta e albagìa. Si sarebbe detto che fosse un principe in mezzo alla sua corte: e principe egli era, ma di quel rango a cui non si addice la banalità d'un codazzo di adulatori. Ciò indispettiva Michelangelo, non certo invidioso, ma selvatico e solitario, come colui che viveva nell'inquietudine amara dell'esilio, ad un passo dal baratro dell'anima cristiana. Narra il Lomazzo che un giorno il Buonarroti, vedendo il rivale attraversare la piazza di S. Pietro nello stuolo de' suoi caudatari, non potè trattenersi dal gridargli: « *Con un corteo, come un capitano!* » E Raffaello gli rispose: « *E tu solo come il boia!* ».

Leonardo è la figura tipica del grande artista conteso alla pratica da un irresistibile spirito di teoria e di ri-

Digitized by Google

cerca. Perduto ad analizzare l'iride del prisma o la spira dell'ondata quando si rovescia sulla spiaggia, egli dimenticava le opere abbozzate, divini embrioni ai quali il fervore del primo impeto creativo aveva già conferito vita immortale. Due fra i suoi capolavori, l'*Adorazione dei Magi* agli Uffizi, e il *S. Gerolamo* della Pinacoteca Vaticana, stanno alla pittura compiuta, come il preparato anatomico, scorticato e tormentato dallo scalpello, sta all'uomo vivo. Nel trattare la pittura, egli s'ingolfava nel dedalo dell'alchimia: cercava infaticabile nuove mestiche e nuovi processi per fissare il colore sul muro o sulla tavola. Il *Cenacolo* è quasi scomparso, in conseguenza d'una di quelle ossessioni d'esperienza pratica, che rasentano, in un uomo di simile grandezza, il peccato contro lo spirito, la diversione del genio dall'ideale verso la materia. L'opera sublime perdette subito il fiore dei colori, rósa dal muro che rifiuta le mestiche a base d'olio. Peggio incolse alla *Battaglia d'Anghiari*, dipinta da Leonardo in Palazzo Vecchio a Firenze, mentre dal canto suo Michelangelo preparava con grande sfoggio di nudità nerborute, in pose violente, il cartone della *Battaglia di Càscina*. Il Maestro volle disgraziatamente provare sulla carne viva della nuova opera un nuovo sistema per essiccare le tinte, letto in Plinio, e al piede dell'affresco ebbe il coraggio di far divampare un gran fuoco di carboni: « dove, scrive l'Anonimo gaddiano, per il gran calore di detti carboni, rasciugò et seccò detta materia... ma lassù alto per la distantia grande non vi agiunse il calore, et colò... ». L'amore tormentoso della scienza finì con l'allontanarlo dall'arte. Era sempre stato restio a dipingere per commissione, per la tirannia del termine, che distoglie dalle lunghe meditazioni e vieta i pentimenti e le carezze. Quante volte la buona marche-

Digitized by Google

sana di Mantova, Isabella d'Este, non dovette farlo pregare, per ottenere un suo ritratto dipinto e « uno quadretto della Madonna, devoto e dolce »! E sempre indarno! Ma poi l'arte, con la contingenza della spazialità e della forma circoscritta, gli parve vana e inerte per esprimere tanto l'infinito del sogno quanto la complessità vorticosa del reale. E, più che creare, quind'innanzi teorizzò, scrisse una teologia della pittura. Il suo celebre *Trattato* è un'opera tomistica, un'analisi infinitesimale del volto di Dio che è la Natura.

Michelangelo era un lavoratore titanico. Chi lo vide affaticarsi nel suo studio (e furono pochi, perchè era geloso e claustrato) afferma che, nello scolpire, picchiava il mazzuolo sullo scalpello con tanto furore, che dal marmo scaturivano le scintille, e le scaglie cadevano grosse e fitte. Ma non aveva paura di guastare il blocco, di *stroppiarlo*, come dice il Vasari: vedeva in quel sasso, con gli occhi del genio, la statua bella e viva, e con quei colpi irosi ma infallibili, l'andava scoprendo alla vita, come i minatori d'Australia disseppelliscono a colpi di piccone la pepita d'oro. Eppure la sua creazione è mutila come le rovine d'Atene o di Baalbeck. Avversità di destino, formidabili capricci d'artista che ripudia ad un tratto la forma che lo ha innamorato, contingenze politiche, soprattutto l'immaginazione smodatamente grandiosa, che gli faceva concepire tombe di principi e di papi vaste come facciate di chiese, e facciate di chiese simili ai fianchi d'una montagna, gremite di colossi (l'ineseguita fronte di S. Lorenzo): ecco le cagioni dello smozzicamento tragico di un'opera, i cui frammenti hanno finora sfidato l'acuto dente dei secoli. Quali uragani di sogno dovessero divampare in quel cervello di sublime visionario, potrà immaginare solo chi

Digitized by Google

ha nel petto l'ansia tragica dell'arte e del pensiero. Andato per scegliersi blocchi di marmo a Carrara, dove si aprono le famose cave di quel minerale, così candido che la montagna, tutta tormentata e squarciata dalle mine, sembra da lunge biancheggiar di neve, concepì una volta l'idea di scolpire un monte... I naviganti avrebbero veduto emergere dalla bruma della lontananza un titano accasciato fra le rocce, col capo sfiorato dalle nubi...

La fatica enorme contuse e deformò quel corpo. Quando lavorava al soffitto della Sistina, solo come un anacoreta e ostile agli intrusi, compreso il Papa, il dover dipingere supino gli aveva contraffatta la persona. In un sonetto d'un grottesco tragico, egli narra i suoi travagli da coboldo e descrive la miseria corporea di quel tempo eroico:

> I'ho già facto un gozo in questo stento,
> come fa l'acqua a' gatti in Lombardia...
> La barba al cielo e la memoria sento
> in sullo scrigno, e 'l pecto fo d'arpia,
> e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
> mel fa gocciando un ricco pavimento...
> e tendomi com' arco soriano...

Sembra uno schizzo di Brueghel l'Antico, che commenti il canto XXIX dell'*Inferno* di Dante.

Inoltre il lavoro in penombra, con gli occhi fissi al gran cielo di muro, illuminato da avari spiracoli e da lucerne con riverberi, gli aveva intorbidita la vista. Ormai non leggeva più senza tenere il foglio innalzato sopra il capo. I prolungati studi d'anatomia sul cadavere, ai quali deve la sua immensa scienza del corpo dell'uomo, gli stemperarono lo stomaco, gli tolsero d'assimilare i cibi e le vivande e smagrirono il suo organismo di ferro. Già vecchio e acciaccoso, affrontò da solo la fatica tremenda del *Giudizio*, e la compì in un isolamento selvaggio da stilita. Per

Digitized by Google

rischiarare le figure man mano che le andava dipingendo, si fece un elmo di cartone, su cui fissava una candela di sego, ottenendo d'avere l'una e l'altra mano libere per scolpire coi colori potenti le spalle di Adamo e le atletiche braccia del Cristo (7). Amo raffigurarmelo così, nel gorgo vacuo della sua misantropia divina. Una sera, il suo garzone gli ha preparato in un vassoio umile qualche foglia d'insalata. Quel po' di verde fresco mette una nota giuliva nel tetro caos di travi dell'impalcatura. Ancora pochi colpi di quel pennello cha ha la forza crudele d'una subbia, e Michelangelo tornerà uomo.

Incappucciava un elmo di cartone
la canizie brucata dal passato,
del vecchio macro devastato Eroe.
Un moccolo arrossavagli la fronte.
Sul teso volto affaticato e vivo
la candela di sego a quando a quando
colava una sua gocciola rovente:
e il cincischiato di rughe e di bozze
tegumento del teschio sovrumano,
con una smorfia accoglieva quel bacio.
Tossì la sua tossetta pervicace,
posò stanco i pennelli acri di tinta,
deterse rudemente in uno straccio
le dita verdi e terra di Siena,
e parvero un viluppo di ramarri.
Poi in un piatto nettava lattuche,
ricci mazzocchi ed un capetto d'aglio,
per la cena deserta, all'ombra grande
di Giona emerso dal Leviatano.

Rapporti vicendevoli.

Raffaello e Michelangelo vissero accanto, dal 1508 al 1520, rivali e lontani nel modo di concepir l'arte. C'era in Raffaello una serenità d'invenzione così riposata, un dono di derivazione da sè stesso, così pronto nei momenti

Digitized by Google

di aridità creativa, e un così alto senso di compiacimento nell'opera eseguita, che dovevano irritare per contrasto l'anima di Michelangelo, tutta sforzo angoscioso, tutta rovello di virginea creazione, tutta disperazione e amore geloso e incontentabilità. Raffaello produceva senza ansia un'arte dalla calma pagana, che consacrava con forme di raffinata bellezza un mondo di credenze e d'ideali sanciti dall'autorità e dal costume; Michelangelo concepiva invece, ogni giorno con maggior spavento di cristiano e d'artista, la profondità degli abissi in cui la sua arte era condannata a battere l'ala gigantesca, senza speranza di posa. Bello come una primavera ellenica o armonico come un tempio antico era il teatro luminoso in cui gioiva il mondo sano e limitato dei personaggi di Raffaello; rocce e baratri erano invece il letto del figlio d'Adamo, di cui il Buonarroti cantava il tragico destino, la sospensione tremenda fra il peccato e la morte, se la grazia misteriosa del Dio severo non è presente (8). Come potevano intendersi cotesti campioni di due universi, di cui l'uno, dall'animo di greco, era felice quando aveva tornito un'anca di fanciulla o avvolto d'una carezza di belle braccia il corpo pieno d'un putto, mentre l'altro, imbevuto di misticismo savonaroliano e di vertigine dantesca, nel plasmare i corpi dei suoi giganti, sentiva che quelle sinfonie di carnei accordi, per quanto sonore e perfette, non erano che poveri conati per esprimere l'inesprimibile, non erano che balbettii del finito che tenta d'assurgere all'infinito, spasimante anelito d'umanità, che batte alle porte di Dio? L'arte di Raffaello dà quasi le stesse sensazioni generose e rasserenanti della musica di Mozart: ma al Sanzio, tanto più potente e concettuale, manca l'ingenuità fanciullina, il *gemüth* intenerito che fiorisce in dolci lacrime e sorrisi nel tessuto armonico

Digitized by Google

del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro*. Il classicismo di Mozart è spontaneo frutto d'una genialità equilibrata, che trova il suo limite nella forma lucida e serena; il classicismo del Sanzio è corroborato dall'alta coltura, è una forma umanistica esteriore, splendida e affascinante, che egli trasceglie e sposa per una felice affinità. D'onde il successo enorme di un'arte che, senza cessare d'esprimere la personalità d'un magnifico creatore, ha tutte le doti esterne e temporanee che occorrono per renderla ufficiale, e, negli attimi d'affievolimento, accademica. Il parallelo di Michelangelo con Beethoven è più agevole, a patto che non si tenga conto della vasta parte che il sinfonista divino dà, nella sua cerchia ideale, all'ispirazione elegiaca e idillica. I torsi di Michelangelo appartengono bene al mondo larvale di certi paesaggi di landa stigia delle *Sinfonie* immense, e il furore e il terrore che travolgono i santi e i dannati sulla parete del *Giudizio*, sono quelli stessi che squassano le foreste di suono della V e della IX Sinfonia. E più d'una volta, ascoltando certe furibonde serie di strappate, nel corso delle grandi musiche del sordo Nume di Bonn, strappate che ti denudano l'anima, acri come urti del maestrale, e, te la flagellano e te la lasciano tutta sperduta, tremante, ma felice, sull'orlo d'un crepaccio d'inattesa luce, ho pensato ai cozzi grandinanti del cesello del Buonarroti che violentavano il marmo per dargli la vita. Ma Beethoven spesso sorride, e talvolta danza, ebbro e giocondo come un antico: Michelangelo non conosce nè la contemplazione serena nè la gioia.

Cattiveria d'amici comuni (il Bramante e Sebastiano del Piombo sopra tutti) può bene aver esasperate le gelosie latenti fra il creatore della Volta della Sistina e il pagano olimpico che popolava lo sfondo medioevale e cristiano del-

Digitized by Google

l'*Incendio di Borgo* di motivi epici vergiliani e di statue greche. Ma i due, attraverso alla sorda ostilità, si sentivano attratti a vicenda. Il Sanzio con la sua mollezza umbra spetrava qualche impeto dell'aspro aretino. Michelangelo gonfiava di nerboruta veemenza le membra e l'atto del *Profeta Isaia* raffaellesco, in S. Agostino a Roma, e dell'*Ezechiele* della Galleria Pitti. « Raffael da Urbino, — lasciò scritto il Condivi nella *Vita* del Buonarroti — quantunque volesse concorrer con Michelagnolo, più volte ebbe a dire che ringraziava Iddio d'esser nato al suo tempo; avendo ritratta da lui altra maniera di quella che dal padre, che dipintor fu, e dal Perugino, suo maestro, aveva imparato... Michelagnolo ha sempre lodato universalmente tutti, anche Raffaello da Urbino, fra il quale e lui già fu qualche contesa nella pittura: solamente gli ho sentito dire che Raffaello non ebbe quest'arte da natura ma per lungo studio ».

Forse anche più tesi i rapporti fra il Buonarroti e Leonardo. Se i geni erano allo stesso livello, i caratteri e le visuali cozzavano irrimediabilmente. Tutto fredda calma il Vinci; fuoco indomabile, se pur nascosto, lo scultore e pittore di Giulio II. Leonardo, psicologo, ironico e realista, scrutava la Verità con un ardore imperterrito da vivisezionatore, coglieva nel favoloso bosco della Vita, con la stessa ebbrezza di indagine, i fiori più deliziosi e le corolle più marcide e nere. Adorava tutto ciò ch'è strano, ch'è insolito, anche ciò ch'è pervertito o mostruoso. Senti spesso in lui il teratologo che contempla con interesse quasi crudele le anomalie della materia e della carne. Non era il Borghetto di Milano la sua miniera di tipi, di espressioni, di caratteri? Là si perdeva a disegnar facce orrende, medaglie di bestialità da offuscare i pittori di Fiandra, denigratori selvaggi dell'uomo. Michelangelo in-

Digitized by Google

vece cercava la bellezza perfetta, ideale, non disegnava che figure di proporzione divina o di atletica prestanza (9). L'aspetto dell'uomo apparendo al suo spirito la rivelazione esterna dell'anima immortale che Dio infuse alla dolorante argilla, la cura sottile di Leonardo per colpire il brutto nell'intima fibra e renderlo arte, doveva apparirgli un dilettantismo ozioso e colpevole. Per esprimere il sogno di perfezione morale che gli splendeva dentro, e il dramma che ne sorgeva in sbattimenti grandiosi di luce e d'ombra, egli avventava contro la natura cieca e impura l'acciaio dei suoi scalpelli, e riplasmava la creatura, l'affusolava pei grandi slanci nel vuoto sublime, la fasciava di muscoli e di tendini belluini, la dotava del guizzo del boa e dello scatto del tigre, per le frenetiche lotte contro lo spirito del male.

Leonardo era come magnetizzato dal volto di sfinge della Natura, lo indagava instancabilmente, lo riproduceva in ogni sua minuzia, trovava ogni particolare di esso importante per l'arte e per la scienza; s'indugiava col pennello sui mille steli e fiori di un prato, sui ciottolini di un ruscello, sugli aghi dei pini e dei cipressi, sui riccioli d'oro dei fanciulli (10). Michelangelo invece non sentiva che le forme dell'uomo, ma quali l'intelligenza le può riconcepire, più gagliarde, più dinamiche e più belle che nella realtà; e non poteva piegarsi al ritratto, troppo oggettivo e prosaico, nè al paesaggio, buono per i flemmatici bottegai fiamminghi o per divertire i fanciullini e le vecchie... I paesaggi di Leonardo sono visioni di poeta, fantastiche e voluttuose; quelli spettrali di Michelangelo non conoscono nè erba nè fiore. Un *simun* di tristezza v'ha arsa ogni dolce ridondanza di linfe, ha ridotto l'Eden al nudo sasso o all'aspra zolla. Leonardo proclamava la pittura la

Digitized by Google

più perfetta fra le arti, una *poesia muta*; Michelangelo si protestava scultore, nient'altro che scultore, e giurava che doveva dipingere per forza e che la scultura era *la fiaccola della pittura*... Con caratteri ed opinioni così diverse, si trovarono, nel 1504, a dipingere ciascuno una grande battaglia per la Sala del Consiglio in Palazzo Vecchio di Firenze, nè saprei dirvi se si siano capiti meglio e più stimati, lavorando vicini, oppure se l'emulazione abbia acceso vieppiù il disaccordo, costringendoli a giocare a superarsi, con vantaggio delle opere, oggi distrutte, che stupirono i contemporanei con la loro meravigliosa bellezza (11).

Genesi di Leonardo pittore.

Il destino affidava all'ingegno lucido di Andrea del Verrocchio, « orefice, prospettico, scultore, intagliatore, pittore e musico » (Vasari), la missione d'istradare con le regole e la disciplina la capricciosa vocazione giovanile di colui che doveva disgelare con un bacio divino il cuore della Bella ancora assopita nel verde bosco: la pittura fiorentina.

Il versatile maestro, fin da quando vide i suoi disegni infantili, portatigli da ser Piero da Vinci, ansioso di conoscere se il figliuolo fosse per fare alcun profitto nella pittura, dovè comprendere che il ragazzo aveva nel proprio spirito il metodo e la scuola. Con intuizione geniale, egli lasciò che quegli occhi guardassero liberi il finito e l'infinito, invece di costringerli alla miopia della visione scolastica. Quando, più tardi, gli aprì il campo ad una prova

Digitized by Google

decisiva, con l'affidargli una figura d'angiolo in un suo dipinto d'importanza — il *Battesimo di Cristo* — ciò fece indubbiamente con paterna gioia e con orgoglio, certo di potere con quell'esperimento cingere le tempie al novizio col primo lauro. Il *Battesimo di Cristo* degli Uffizi rappresenta una duplice consacrazione lustrale. Il Vasari, nel riferire che Andrea, vista la perfezione della figura, « mai più non volle toccar colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui », è storicamente inesatto (chè il Verrocchio dipinse ancora) e, con ogni probabilità, calunnioso contro un maestro in piena gloria, che non aveva bisogno di contendere ad un astro sorgente il suo cammino.

Nello studio del vigoroso scultore del *Colleoni*, così atto ad infondergli il senso della linea decisa e del volume, Leonardo s'incontrò con tre giovani artisti: Sandro Botticelli, il Perugino, Lorenzo di Credi. I due primi erano maturi, già arrisi dalla fortuna e dalla gloria. Lorenzo di Credi, anima timida, soave ma senza volo, era quasi un fanciullo. Preso in mezzo fra l'arcaismo asciutto e potente del suo maestro, e lo spirito di novità fantasioso e squisito del condiscepolo, egli subì in quel tempo la plasmazione incancellabile che doveva tenerlo sospeso per sempre fra i due mondi. Il Perugino poco disse a Leonardo, naturalmente avverso all'arte di stampiglia di lui, e al sentimentalismo e alla grazia banale di forme che il pittore umbro cominciava ad adottare con crescente successo. Invece Leonardo dovette accostarsi, per affinità elettiva, al Botticelli, natura tormentata e riflessiva, stilista nato, che deduceva la pratica da un suo sistema interiore, fra il platonico e il dantesco. V'è un pallido riflesso di tendenze botticelliane nel misticismo naturalistico e in certe ondula-

Digitized by Google

zioni della linea, netta come tratto d'orefice, delle prime creazioni del Vinci. Ma le influenze dei precursori e dei contemporanei sono travolte e rese irriconoscibili nel vortice del mondo leonardesco, materiato fin dai primordi di personalità e d'immediatezza, d'esperienza e di coscienza.

I DISEGNI DI LEONARDO.

Prima di addentrarci nel labirinto psicologico della pittura di lui, chiederemo un po' d'iniziazione al tesoro mirabile dei suoi disegni.

Leonardo disegnatore rende immortale ciò che tocca. I suoi manoscritti di scienza riboccano di dimostrazioni figurative d'una bellezza profonda e misteriosa. Con una coscia umana scrutata nel dedalo dei muscoli, dei tendini e delle vene, o con una roccia bizzarra o un fiore dai petali arricciati, egli crea un poema dalla suggestione perturbante. La sua matita sa penetrare una corolla nel mistero della nervatura più sottile, della fibra più tenera e capillare, un'ala d'uccello nella meraviglia più nascosta del suo gioco di muscoli, d'ossicini e di penne leggere, un'onda di lago nel miracolo cristallino della sua vita breve che si perde in poche bolle di spuma. E d'ogni volto egli sa rivelare le minime vibrazioni plastiche e lineari, le più fuggevoli gradazioni espressive, le inezie segrete e profonde che individuano l'umana sembianza e fanno affiorare sulla semi-uniformità dei lineamenti la prodigiosa diversità delle anime. La galleria dei suoi disegni di teste ci schiude un mondo di magie e di sogni, di delizie e di paure. Agli Uffizi, all'Accademia di Venezia, all'Ambrosiana, al Louvre, al British Museum, a Windsor, siamo circondati da apparizioni meravigliose od orrende, da angioli e da mo-

Digitized by Google

stri, lambiti dai veli delle Grazie e delle Madonne, e contaminati dall'alito impuro dei Quasimodo delle suburre. Donne soavi, dalla bocca morbidamente circonflessa, dalle masse vaporose di capelli avvolte sulla nuca o ruscellanti sul dorso e sulle spalle in cascatelle d'oro, reclinano il volto con una civetteria pudibonda e dirigono in basso lo sguardo dei grandi occhi fenduti, con un'espressione indefinibile di pigrizia e di fantasticaggine; altre, a testa alta, profilate con la nettezza di cammei sul fondo vago della carta, sembrano superbire per lo splendore delle chiome spiegate, rigide e compatte sulle ignude spalle, come una coltre d'oro; altre sorridono di sottecchi, con un sottile guizzo d'ironia negli angoli della bocca lunata e nelle pupille velate dal petalo dei cigli. Ritratti o sogni? Schizzi fuggitivi o studiate maschere di volti per la compagine d'un quadro?... E accanto a queste evanescenti visioni, crude anatomiche teste di vecchi, nodose come radici, pelate come la mano, aride come concrezioni minerali, calve come teschi. L'età decrepita accentua fino al macabro le gobbe e le grinze della fronte, i flosci muscoli e le corde della gola, e il mento massiccio come un sasso, che la mancanza dei denti spinge in avanti come la prora d'una barca. Ve n'è uno al Louvre, col cranio ombrato di radi bioccoli grigi, che è la maschera tipica dell'angoscia. Dall'esame del gioco dei suoi muscoli mimici, la scienza fisionomica moderna potrebbe indurre leggi che ignora. Un altro, agli Uffizi, ci volta le spalle dispettoso e mostra l'occipite bovino, coperto di trucioli d'argento e le vene della mandibola aspre come giunchi. Un buontempone canuto, al British Museum, una specie di Bacco da taverna invecchiato nelle libagioni, con la faccia grassa inghirlandata di folti cincinni, serra buffamente gli occhi, come se stesse

Digitized by Google

prendendo parte ad un concorso di smorfie o se attendesse a divertire un fanciullo... All'Ambrosiana di Milano e all'Accademia di Venezia scoppia in orrende cacofonie di becchi e di bazze il trionfo della bruttezza. Sotto berrette e cappucci o ironiche fronde di lauro sporgono fronti a bugna o a vescica, nasi ad arpione o a dente canino, menti come tacchi di scarpe, labbra setolose da gatto, pappagorge e gozzi venosi. Una megera del Borghetto milanese ringhia dallo spiraglio della bocca immonda, sbarrata da mole giallastre. Alcuni di questi spauracchi viventi sono gravi come dottori; altri sghignazzano, battendo le mandibole come avoltoi. Dalla spietata allegria con cui sentite che ha buttato giù quei ceffi, capite che son caricature più che ritratti: ma se siete osservatori, vi accadrà d'imbattervi, sui sentieri del mondo, in individui che non hanno loro nulla da invidiare. Leonardo dava loro la caccia, li scovava, li fissava con due tratti mordenti, e poi si divertiva a svolgere il tema in mille variazioni iperboliche e beffarde.

V'è nella storia dell'arte un maestro che torna alla mente quando si osservano i disegni di Leonardo: è il tedesco Alberto Dürer, un altro disegnatore di teste formidabile. Anatomia e psicologia non hanno segreti per lui. Come Leonardo, egli riproduce amorosamente i minimi particolari, le rughe a zampa d'oca d'una tempia e i peluzzi d'un mento, e afferra le sfumature impercettibili del sentimento e del carattere e i segni del tempo e dell'avversità, impressi nella carne. Ma il pio Dürer difetta del lirico potere di sogno con cui il Vinci sa trasfigurare ogni sua minima concezione. Le teste del Dürer sono vere, forti, sintetiche, religiose d'osservazione e di amore: ma, mute d'ogni luce di grazia, dànno il senso di una grave

Digitized by Google

prosa di cronaca medioevale, più che d'una alata poesia pagana. A questa severità concorre il tipo che il Tedesco riproduce: tipo obeso e massiccio, o rude e angoloso, su cui passa un riflesso del greve cielo nordico, con le sue melanconie e i suoi bronci. Leonardo, italiano fra italiani, a parte le acri ma aristocratiche esperienze di verismo dedicate ai vecchi quasi paurosi, elabora e raffina un tipo già bello e delicato per sè stesso, le cui linee sono gioia e poesia, e la cui vita, sopra uno sfondo di cieli sfumati, di campagne ridenti e di città di marmo, è un paradiso fatto realtà. La sana faccia tonda e ingenua della servotta di Norimberga e il grifagno profilo del signore feudale della Franconia, riprodotti dalla scrupolosa matita del Germano, parlano suasivamente alla nostra ragione ed al nostro sentimento: ma i volti donneschi o efebici che Leonardo, giovandosi del tipo fiorentino e del lombardo, e soprattutto errando nell'Eden della sua visione, crea con la sanguigna e con la penna, ottengono la piena dedizione dei sensi e del cuore.

Permettetemi di svolgere ancora qualche foglio del prodigioso albo dei disegni di Leonardo. Non mai la definizione dell'arte, data da Bacone, — *ars est homo additus naturae* — ha trovato una dimostrazione più splendida. L'anima del Vinci è un magico specchio in cui la Dea si riflette nella sua radiosa nudità. Il saggio e il fanciullo trovano qui di che apprendere e deliziarsi. Non vi sono che Alberto Dürer ed Hokusai, che abbiano ricreata la natura e la vita con tanta freschezza, con una fantasia così divinatrice e con una facoltà d'analisi così sviscerante. Nudi virili dall'anatomia audace, dalla mossa impetuosa che rivela i segreti intrichi dei muscoli e dei legamenti; cavalli impazzati che gettano fiamme dalle froge dilatate e sgroppa-

Digitized by Google

no selvaggi fra globi di polvere; lotte fra draghi e lioni, avviticchiamenti frenetici di membra mostruose; pianticelle tutte riccioli, viticci e spine, o ramicelli di more selvatiche, o delicatissimi fiori, che imprigionano la pagina come se fosse una zolla muscosa di bosco (12); indemoniate mischie di cavalleria, infurianti nei turbini del fumo e della polvere, bocche che urlano, mandibole inchiodate, occhi stravolti; e sempre il tema di mistero e d'amore ossessionante, l'ovale femineo eludente e arcano, chino a guardare con occhi socchiusi e maceri forse un anfratto di valle bluastra in cui vagano fra le acque tortuose e le rocce le Fate e i liocorni.... Il genio obbiettivo contrappone la forza asciutta degli atleti ignudi che s'afferrano e s'intrecciano come bisce, alla grazia avvolgente delle danzatrici dalla veste leggera, increspata, che si gonfia di vento nel gaio vortice del ballo fiorentino. La melanconia voluttuosa d'un volto d'androgino trova il suo opposto nel cipiglio feroce d'un busto di condottiero, sulla cui corazza a squame rugge il leone e sul cui elmo dall'adunca visiera s'appiatta il drago dalle irte ali. La fonderia delle bombarde, col suo formicaio d'uomini ignudi, accaniti all'argano, ci schiude le porte del regno tenebroso e rintronante dei Coboldi e dei Telchini. Erompono d'improvviso, sotto cieli roventi, Carsi smascellati e dirupati, scogliere irte come agavi di basalto, in cui la lava e la roccia scrivono inumane condanne di solitudine e di spavento. I nubifragi proiettano dal cielo sui campi l'ombra d'una sargia immane: e la matita si fa dantesca per descrivere il terrore dell'ora in cui il tifone, carico le negre ali di grandine e di fuoco, si rovescia dalle cime dei monti e sradica le querce, scava lividi Maelstrom nel mare e flagella le città abbuiate dall'ombra sepolcrale dei nembi (13).

Digitized by Google

Molti di quei disegni erano fantasie, ghiribizzi geniali; altri abbozzi, preparazioni per quadri: e il quadro fu dipinto o dormì fino al dissolvimento nell'intenzione distratta del Mago, o, eseguito con lambiccata cura di processi, sfiorì sotto il morso dei secoli. Esaminiamo alcune delle opere superstiti. Sarà come vagolare nel labirinto di un sogno. Ci sentiremo improvvisamente sporti su abissi, trascorreremo dall'estasi del sole sui picchi alpini, al glauco orrore del crepaccio d'un ghiacciaio.

Un angiolo biondo, dal volto teneramente assorto a contemplare il bubbolante Cristo che riceve il lavacro lustrale, coi piedi tuffati nell'acqua vitrea e diaccia d'un Giordano appenninico, mette un raggio d'amore nell'atmosfera triste del famoso *Battesimo* del Verrocchio, agli Uffizi (dopo il 1475). La luce veramente angelica di quello sguardo sembra raddolcire l'aria algida tra le ispide rocce a strati dello speco che l'allampanato e ossuto Battista ha scelto per il rito consacratore. La morbida massa bionda dei lunghi capelli ricciuti, ondulanti come fiamme, si isola, come un cirro d'oro in un cielo grigio, nel frigido conserto di toni minerali. Leonardo aveva poco più di vent'anni, quando affacciò nel capolavoro autunnale del suo maestro l'Angiolo nunziatore della nuova primavera fiorentina.

Il polline che il sognante fanciullo ha sparso sulle zolle sopite, fa un tappeto pingue di fiori per il passo lieve del femineo Gabriele che nella celebre *Annunciazione* degli Uffizi (verso il 1472) (14), s'inginocchia a susurrare all'Eletta il messaggio celeste, puro come la sua ciocca di gigli. Candido come un levita e sontuoso come un principe,

Digitized by Google

coi capelli filati in fulve cannelle vaporose e con le ali robuste variegate d'oro e d'azzurro, il messaggero non esuscita con l'inatteso apparire che un atto di mite stupore nella Madonnina bionda, seduta calma davanti al suo palazzino toscano. Una sottile e ondulosa mano da ninfa del Botticelli pone il segno tra i fogli del libro ch'ella leggeva, disteso sopra un leggio adorno di veli e infisso nel blocco d'un piccolo sarcofago a sculture verrocchiesche. La sinistra si leva con la grazia d'un grande giglio roseo, e accenna una perplessità senza timore, una sorpresa che presente un annuncio lieto. Le ampie vesti carezzate di pieghe minute e preziose confondono lo splendore dei loro toni di carminio, di porpora, d'azzurro marino e di verde oro, con la musica d'umide verdezze e di ceruleità luminose dell'angolo di giardino, in cui si svolge il mistico incontro. Al suolo un inestricabile tessuto d'erba e di corolle; al di là dello stilobàte, il sorriso della Natura in un'ora nuziale. Una schiera bruna d'affusolati cipressi e di querce si staglia, come sui colli toscani, sul cielo d'una raggiante limpidezza, in cui la luce sembra soffiata da un fomite soprannaturale. Fra due conocchie cupe di fogliame si sprofonda, verso i vapori d'alluminio d'un orizzonte che freme di luce, la tortuosa prospettiva d'una valle, incassata fra montagne scoscese e petrigne. Tutto sorride nella benedizione dell'imminente crepuscolo: le piante quasi bronzee, le montagne lontane evanescenti, la riviera azzurra, ampia come un mare... Quadro affascinante e ispiratore! Se io possedessi quel dipinto gremito di fiori come un pascolo alpino, che ha la tersità d'un cosmo di cristallo, lo chiuderei in una casetta nel folto d'un bosco del Cadore o dell'abetaia di Vallombrosa: e trascorrendo da quel tesoro ai quadri eterni e mutevoli incrostati da Dio nelle vetrate,

Digitized by Google

cercherei e forse troverei la chiave del poema meraviglioso che cerco da vent'anni e che m'inebbria e m'irride...

L'*Annunciazione* degli Uffizi canta per bocca di Leonardo l'ultima strofe e la più deliziosa di quell'inno di limpida bellezza che, da Giotto al Botticelli, dall'Angelico a Filippino Lippi, dipana le sue spirali di grazia. Non mai il naturalismo della Scuola toscana è stato così saturo di poesia e d'amore. La nettezza disegnativa cristallina raggiunge qui il suo culmine d'efficacia lirica, il punto magico in cui perspicuità e mistero, analisi e sogno sono una cosa sola (15).

Nella *Madonna del Fiore,* dell'Ermitage di Pietrogrado, di data incerta, troviamo un nuovo Leonardo. Il Maestro, ormai, quasi stanco di scrivere e bulinare coi pennelli, cerca un ricco rilievo, una plastica corposa e tondeggiante, e comincia a tuffare il modellato in un mezzo atmosferico oscuro e diafano. Pensoso è il putto, che sembra di pasta affaldata e che siede sulle ginocchia della paffuta Madonnina, la quale invece sorride e vezzeggia, mentre lo fa giocare con fioretti di prato. Le forme tondeggiano, le stoffe, tormentate di piegoline, alleano morbidezza a volume. Il gioco fraterno di mamma e bambino si svolge in un interno, conchiuso e intimo come quelli dei quadretti olandesi.

Nella grande *Adorazione dei Magi,* agli Uffizi (1481) (16), la fantasia visionaria del Maestro, a cui ci hanno assuefatti i capricciosi disegni, scoppia in una selva di particolari, connessi in unità pittorica e espressiva da un teso cerebralismo. A tutta prima, questo quadro interrotto ma singolarmente approfondito in alcune parti, fa l'effetto d'un notturno, dipinto in monocromato bruno con rare screziature azzurre, tormentato e iridescente, d'una foltezza affastellata, d'una descrittività faticosa. Esaminato con attenzione, si compone in magnifiche note di vita

Digitized by Google

e di poesia che, amalgamate dai tocchi finali, ci avrebbero dato un capolavoro senza confronti. Leonardo raccolse qui tutte le sue forze d'artista, di psicologo e di scienziato, e scrisse con due tinte un trattato di fantastica, di mimica, di composizione e di chiaroscuro. Nel fondo di paesaggio, preparato, come i gruppi principali della scena, da una moltitudine di schizzi, abbondano i motivi più pittoreschi e più strani, intrecciati con un'arte e una fantasia sorprendenti: crocchi di spettatori, cavalli che sgroppano, alberi esotici miniati con scrupolosità da botanico, scalèe e rovine bizzarre e monumentali. Quando l'organismo fremente dell'opera fu tutto vivo nella mente dell'artefice, i pennelli erano già stanchi. Leonardo partì per Milano e dimenticò la creatura idoleggiata.

Allo stesso periodo appartiene il S. *Gerolamo* della Pinacoteca Vaticana, pur esso appena preparato a chiaroscuro (17). La tavola è torva e nebbiosa come un incubo. Con bruno su bruno, senza un sorriso di colore, il pennello mortificato e limaccioso evoca nella mezza luce d'una grotta il fantasma o carcame d'un vecchio seminudo, che s'inginocchia a due passi da un leone ruggente e si percuote il petto con l'impeto del braccio teso. La testa sembra già assuefatta alla tenebra spaventosa della bara. Più che un volto, è un teschio muscoloso. Gli occhi soli vivono, e il loro ardore è sublime. Le corde del collo e della gola circondano botri d'ombra nella pelle color del guano. La natura, intorno all'esaltazione penitenziale di quel vivente esutorio della divina vendetta, prorompe in rauchi rigurgiti di notte e si cristallizza in muri e in stalagmiti di granito nero, su cui il corpo raggomitolato del Santo stacca con una fosforescenza sinistra.

La prima opera pittorica di Leonardo in Milano, fu

Digitized by Google

la *Vergine delle Rocce* (verso il 1483) (tav. 2). Qui l'intento, già sensibile nella *Madonna del Fiore*, di riprodurre il volume degli oggetti col giuoco matematico delle mutue lontananze e proporzioni, e con la ricerca stereoscopica dei minimi valori dell'ombra e della luce, trova il suo appagamento in un capolavoro dal fascino magnetico. Le quattro figure, legate da una consecuzione mimica quasi preziosa, e intrecciate in un gruppo piramidale, arioso e leggero come una ciocca di fiori, vivono d'una corporeità medianica nel crepuscolo d'acquario di quel nido oscuro e singolare di rocce e di verzure, squarciato in capricciose finestre e feritoie di luce. L'aria circola e freme. Nel diafano cristallo l'occhio erra insaziabile, cogliendo ora la carezza plastica d'un corpicello di putto, ora il mistero di languore degli occhi d'un angiolo, ora la grazia d'un gesto affettuoso o devoto, ora il fresco cesello d'un ciuffo d'erba, d'un giaggiolo o d'un ranuncolo. Che ricchezza di particolari d'un sapore raffinatamente letterario! In fondo scaglioni di macigno, lastroni penduli e scogliere, con tremolìo di luci azzurre e cristallo di ghiacciai lontani, che bloccano con cateratte d'argento dedali di valli; sul suolo roccioso, ghiaie, felci, garofani, cespuglietti d'erba di un'individuazione portentosa; sulle aspre pareti della grotta e sui massi che pendono incastrati uno nell'altro a formar vòlta, ancora tremolio di fiori e ondeggiare di foglioline e di steli, freschi e vivaci come quelli che il grande artista dipingerà conserti in folta inestricabile pergola, nel cielo della Sala dell'Asse nel Castello di Milano. Chi esamina la *Vergine delle Rocce* da un punto di vista angustamente pittorico, potrà biasimare l'incursione di tutto un mondo speculativo e intellettuale nel campo della bellezza visiva e icàstica. Il dipinto, apoteosi trascendente della

Digitized by Google

Natura nel suo splendore vegetale e geologico, potrà essere scambiato per un campionario di mineralogia e di botanica. Leonardo, come il Mantegna, presta il fianco alle accuse dei fautori di un'arte che non trascenda il fisico e il piacere papillare. Ma il suo profondo panteismo non ha nulla a che vedere con la manìa di collezionare ciottoli e bulbi che deliziava e torturava Bouvard e Pécuchet, i due eroi comici del romanzo di Flaubert. Chi all'opera d'arte chiede con goethiano sentimento un giudizio sul senso magico del mondo, dato dall'intuizione chiaroveggente del genio, davanti a creazioni come questa, non può che prostrarsi e adorare. « *La pittura* — ha lasciato scritto il Vinciano, chiudendo nel cerchio di un'ellissi tutto un universo — *è cosa mentale* ». (18).

Al periodo milanese (1482-1500), che segna la maggiore fortuna del Maestro, appartengono alcuni suoi preziosi ritratti. Lo distoglievano di continuo dall'esercizio della pittura le incombenze d'architetto ducale, i lavori d'idraulica, l'allestimento di feste e rappresentazioni in corte, e la modellatura della colossale statua equestre di Francesco Sforza. Ma egli tornava con intima gioia al cavalletto su cui era posato un dipinto intrapreso, con un solo volto, scrutato prima dalla matita, poi dal pennello, nell'infinito della sua essenza fisica e morale. Leonardo era l'incarnazione di quell'artista descritto dal Poe, che pretendeva di trasportare sulla tela la vita del modello, atomo per atomo. Le sue prime prove nel campo ritrattistico — la *Dama fiorentina* della Galleria Liechtenstein di Vienna, ad esempio, — rivelano più che altro la preoccupazione toscana del tratto cesellato, dell'esattezza plastica e fisionomica. I rari ritratti superstiti dell'epoca milanese mostrano un progresso sulla strada d'una trascendenza

Digitized by Google

dall'esattezza obbiettiva, verso l'immedesimazione col *principium individuationis* del modello, immedesimazione che nella *Gioconda* arriverà a trasformare una creatura in un simbolo, una donna in un mito. Sono, per disgrazia, quasi tutte opere controverse. Come Giorgione, Leonardo è meno una firma che un sentimento. Dipinti che proclamano una gloria degna di lui, gli vengono inesorabilmente strappati dai ganci chirurgici della critica, la quale danza, come suole, uno *charivari* dignitoso sulle rovine. Ciò che i barbari cerebrali moderni non hanno in balìa, è stato dissipato dal tempo. Scomparsi i ritratti del Moro, del figlio Massimiliano, della duchessa Beatrice, e delle favorite del Duca, Cecilia Gallerani e Lucrezia Crivelli — sono rimaste ad affascinarci e a deluderci due tavole dell'Ambrosiana: il contestato *Ritratto del musicista Franchino Gaffurio*, d'una gravità e d'una finitezza degne d'Antonello da Messina, e il celebre *Busto di giovane donna*, d'una soavità aristocratica botticelliana, col morbido casco di chiome liscie, rossicce, tenuto aderente alle tempie e alla nuca da una reticella imperlata (19). Questa figura virginea respira nella penombra l'effluvio della vita immortale, la vita che il Taumaturgo infonde alle sue creazioni predilette. Ma, ahimè! il fàscino non è minore nella famosa *Belle Ferronnière* del Louvre, che si crede l'effigie di Lucrezia Crivelli, amante del Moro, e che, pur essendo cosa degnissima del pennello di Leonardo, appartiene al novero dei capolavori senza paternità sicura. Sulla fronte della giovane dama, bella e pensosa, risplende un diamante legato ad un cordoncino che aggira tutto il capo (la *ferronnière*). I capelli, lisci e scriminati, scendono in due falde lucide e compatte come ali di corvo a coprire gli orecchi. Si sente ch'era un ritratto eseguito con ansia d'amore

Digitized by Google

intellettuale, per appagare un committente innamorato col cuore e coi sensi. Circa l'attribuzione, Adolfo Venturi scrive molto persuasivamente: « La modulazione morbida dello sfumato, la rara morbidezza delle carni, i riverberi rossi che dalla veste salgono a colorire le ombre trasparenti della guancia e del collo, lasciano dubbiosi. La carnosità pastosa delle labbra insinuate, la pensosa luce degli occhi, le crespe leggerissime di velo, formate, nella guarnizione della manica, dai pigri nodi di nastro, i riverberi soffocati nel velluto della veste, farebbero pensare davvero a Leonardo, mentre la liscia cuffia dei capelli serici, di cui il vento non scompone un sol filo, l'ornato sommario dello scollo, e soprattutto l'impostazione rigida e il taglio malsicuro del busto dietro il parapetto, conducono ad escludere che il ritratto del Louvre appartenga al maestro, ed a citare con altri il nome di *Boltraffio*, guidato da Leonardo ad un'altezza unica nella sua arte » (20).

L'ora del « Cenacolo ».

Tra l'inizio del 1497 e la fine del 1498, ferve nel genio dell'artista la visione del *Cenacolo* alle Grazie. Contro quest'opera immensa in profondità, si sono accaniti l'autore medesimo che affidò un messaggio di bellezza sublime ad una tecnica precaria, l'indifferenza bruta degli elementi e la stoltezza degli uomini. Al tempo del Vasari, il capolavoro era già offuscato dall'umidità del locale. Poi fu la volta dei frati ignoranti che, per aprire una porta, tagliarono via i piedi del Cristo. Poi vennero i restauri impudichi del Bellotti e del Mazza. I soldati di Napoleone, autorizzati dalla vittoria a comportarsi come Calmucchi, accesero il fuoco e attaccarono i cavalli a piè

Digitized by Google

del dipinto. Un bel Wouwerman sadico, che ha per isfondo, tra i turbini di fumo delle marmitte, gli Apostoli gesticolanti di Leonardo, fatti segno a nutrite sassaiole! L'invasione del 1800 crebbe le muffe e i guasti. Quando il pellegrino entra col cuore sospeso in quel solenne refettorio di convento, per adorare il capolavoro della pittura fiorentina, un'infinita tristezza lo assale nello scorgere sul muro contuso fantasmi di bellezza disfiorati e pallenti, invece che corpose realtà pietrificate per sempre dal genio. Una recente pia pratica di restauro ha assicurato all'addolorata ammirazione dei posteri l'opera qual'è oggi, nel suo mistero crepuscolare, nel fremito spento dell'ora d'agonia in cui i nostri occhi la fissano. Le pennellate vive e calde superstiti dureranno molti secoli, accanto alle macule, ai pallori, alle erosioni, ai graffi crudeli, alle ecchimosi che torturano la divina carne del capolavoro. Eppure, da quel sogno torbido e vago si leva a buffate non sai che delizia di fioche musiche di culla. Contemplando il *Cenacolo*, smorto e macchiato di antico sangue come una Sindone, tornano nel cuore tutte le purezze, tutte le segrete gioie inesplicabili, tutte le estasi della prima giovinezza. È come rivedere il paese natìo, dopo un lungo pellegrinaggio travaglioso. Ecco la grande sala austera e semioscura, dal soffitto a travicelli, aperta sul regno azzurro del sogno, in tre finestre piene di luce. Ecco la mensa nitidamente imbandita, costellata di coppe e di pani, con la tovaglia nivea, ricadente sui quattro angoli in sottili falde annodate. Ecco, nel centro, il Cristo dalle lunghe chiome, dalla bellezza velata di sovrumana mestizia, che con lo scorato gesto delle mani che si abbattono sul lino della mensa, allude all'accusa, sembra insieme profferirla e dolorare di compassione pel traditore occulto e presente. « *Uno di voi*

Digitized by Google

mi tradirà ». L'annuncio corre come un rifolo sulle onde, scompigliando l'accolta serena di vecchi barbuti, d'uomini gagliardi e di adolescenti. Tutti si tendono verso il Signore, per comprendere, per protestare. Giuda solo, colpito come da una fitta al cuore, fa un leggero balzo all'indietro. Il sale si spande. Giovanni, con gli occhi semichiusi, china la testa feminea sulla spalla e tocca colla fronte eburnea il sopracciglio ispido di Pietro che gli susurra nell'orecchio il suo sospetto. Incertezza, meraviglia, indignazione scoppiano in un tumulto grave di gesti e di parole. « *Quella figura è più laudabile, che con l'atto meglio esprime la passione del suo animo* ». Così opinava il Vinci, mentre dava alla scena centrale del Vangelo la sua rappresentazione ideale.

Il *Cenacolo* di Leonardo, sintesi suprema di tutta la Scuola fiorentina, miracolo finale della lunga fioritura cui avevano mondato e irrigato le pie mani precorritrici di Paolo Uccello, di Andrea del Castagno, del Ghirlandaio, dei Lippi, del Botticelli e del Verrocchio, è una di quelle opere davanti alle quali lo spirito non sarà mai stanco di sognare e di pensare. « Ciò che v'ha di divino in questa pittura, scrive il Burckhardt, è che le esigenze stesse alle quali essa è sottoposta, esigenze portate dal soggetto e dalla trattazione tradizionale, non le fanno perdere affatto il suo aspetto d'indipendenza e di necessità. Un potente spirito ha qui spiegate tutte le sue risorse, e nell'espressione dei corpi e delle teste ha realizzato con le dissonanze un'armonia meravigliosa. Che storia naturale dell'uomo! Dal sublime fino al goffo, tutti i tipi dell'umanità, primogeniti di un'arte completa! E altresì dal punto di vista puramente tecnico, drappeggi, scorci, contrasti, tutto è nuovo e potente. Per le mani, in special modo, è come se l'arte, per la prima volta, si svegliasse da un lungo sogno » (21).

Digitized by Google

Il Vinci si preparò all'opera meravigliosa, ritraendo un'infinità di tipi e di pose dal vero, abbozzando in cento modi la struttura geometrica della scena, gli atteggiamenti singoli e la concatenazione dei gesti, vagliando con la ragione inflessibile gli elementi che la natura e la fantasia offrivano al suo spirito di scienziato-pittore (22). Poco o nulla gli giovarono le opere analoghe dei suoi predecessori, di Giotto, d'Andrea del Castagno, del Ghirlandaio. Il capolavoro vinciano non conosce altri precedenti che la Natura, il Vangelo e il genio dell'artista. E se la preparazione fu lunga e minuta, immaginate il rovello dell'attuazione! Ore di febbrilità inventiva dovevano alternarsi, nella mente vorticosa, a stasi torturanti d'apatia o di perplessità: i momenti tragici dei santi e degli artisti, quando Dio è inaccessibile. « Soleva spesso, — scrive con placidi ed evocanti colori il novelliere Matteo Bandello, — ed io più volte l'ho veduto e considerato, andare la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perchè il *Cenacolo* è alquanto da terra alto: soleva, dico, dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stati due, tre o quattro dì, che non v'avrebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno *e solamente contemplava, considerava ed esaminando tra sè, le sue figure giudicava.* L'ho anco veduto, secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da Corte Vecchia, ove quel stupendo cavallo di terra componeva (la statua di Francesco Sforza), e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello, ed una o due pennellate dare ad una di quelle figure, e di subito partirsi, e andar altrove... » (23).

Digitized by Google

Caduto il Moro nelle mani dei Francesi, Leonardo abbandona Milano con tristi presagi nell'animo. Incominciano gli anni di vita errabonda. Venezia, Mantova, Firenze lo vedono successivamente apparire come un pellegrino che cerca la sua pace più nella scienza e nel pensiero che nella creazione artistica. Alla marchesana Isabella Gonzaga d'Este che lo accoglie con fervore, egli abbozza un ritratto a carbone che non tradurrà mai a colori (24). La buona dama lo supplica più volte per lettera di accontentarla nel suo desiderio di possedere almeno una Madonnina tenera e devota o un Cristo giovinetto, fatti « cum quella dolcezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia... ». Il Maestro è sordo alle preghiere ed alle recriminazioni. Frate Pietro di Nuvolara scrive chiaro e tondo alla marchesana, il 4 aprile 1500, da Firenze, ove si trova Leonardo: « Insomma li suoi experimenti matematici l'hanno distratto tanto dal depingere che non può più patire pennello ». Eppure egli produce di continuo, ma con tale travaglio di ricerca che le opere, infaticabilmente frugate dall'intelletto, accusano una tensione che confina con l'aridezza. Il cartone per la S. *Anna*, all'Accademia Reale di Londra, che è di quel tempo, è un'ardua e frigida prova di costrizione stilistica, abbeverata da un flutto d'amore che, vivificando le intrecciate figure, modellate con un risalto soffice di neve, impedisce loro di dissolversi nella rarefazione mortale dell'astratto. L'abbozzo determina, attraverso numerosi pentimenti, l'evanescente visione della *Sacra Famiglia* del Louvre (verso il 1502), composizione invero non scevra da un che d'affettato e di prezioso. S. Anna, il cui viso tipicamente leonar-

Digitized by Google

desco sboccia dal quadro con una sorprendente intensità di modellato, siede sopra un rialzo di roccia. Sulle sue ginocchia è assisa come una bambina la Madonna dagli occhi languenti, col corpo giovanile quasi raggomitolato dal movimento che essa fa per curvarsi in avanti, per abbracciare il putto che si balocca con un agnello. Come nella *Vergine delle Rocce*, vediamo qui le figure tracciare una ghirlanda a triangolo: e il motivo conchiuso e armonioso affascinerà Raffaello, Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto. La vibrazione lirica del quadro è dovuta in gran parte all'estrema soavità del mezzo aereo in cui respirano i placidi e quasi pigri personaggi: è un semi-crepuscolo ovattato e smortamente argentino che raccorda con squisita armonia le figure con le rocce nebulose, coi laghetti senza splendore e con le nubi àtone dello sfondo fantastico. Si direbbe che l'ora prescelta dall'esoterico pittore sia quella in cui, mentre sorge dalle valli una nebbia leggera, il sole velato filtra sulla terra un dolce lucore d'eclisse.

Il 1504 segna per Leonardo un eccezionale fervore d'attività pittorica. È il cartone della *Battaglia d'Anghiari* che lo immobilizza ora nella Sala del Papa in S. Maria Novella di Firenze, davanti ad un vertiginoso groppo di cavalieri che combattono (25). La Signoria gli ha commesso l'opera eroica per adornare la Sala del Gran Consiglio, in Palazzo Vecchio. Michelangelo, dal canto suo, vi dipingerà, col consueto sfoggio di nudi in pose violente, la *Battaglia di Càscina*... Tale è almeno l'intento dei Fiorentini. Ma il Fato agita sui castellucci di carta delle umane volontà la sua grande ala: e tutto diviene polvere. Il cartone di Leonardo era finito nel febbraio del 1505; seguiva la realizzazione sul muro, a quanto pare insolitamente spedita ed entusiastica. Sappiamo che l'opera rientrò

Digitized by Google

nel caos, non appena espressa: i bracieri accesi dall'irrequieto alchimista trasformarono gran parte del capolavoro in un pietoso colaticcio di tinte. Quanto alla *Battaglia di Càsçina*, Michelangelo non la tradusse mai sul muro. Rimase allo stato d'abbozzo, sui cartoni magnanimi che, dopo d'essere stati « la scuola del mondo », come dice il Cellini, andarono distrutti ad opera malvagia e invida d'artisti delinquenti. Feroce e urlante doveva essere la figurazione del combattimento d'Anghiari, quale lo concepì la mente di Leonardo. La natura prendeva parte allo scatenamento selvaggio dell'ira degli uomini. Mentre, fra lampi d'acciaio e turbini di polvere e di fumo, le bocche sbarrate ululavano e i cavalli nel cozzo si mordevano a vicenda, raffiche d'uragano e guizzi di folgori mescolavano i tronchi sradicati e in fiamme, coi mucchi di cadaveri. I disegni preparatorii dell'opera, non rari, e più il programma che il Vinci si proponeva in un suo frammento celebre di prosa — *Modo di figurare una battaglia*, — concordano nel provarci che l'artista aveva avuto in animo soprattutto di decomporre la lotta nei mille incidenti luminosi e nei mille particolari tragici, dal cavallo impazzito che corre fra i nemici con la criniera al vento, alle pedate ripiene di sangue, fondendo il brulichìo discorde degli episodi in un complesso abbagliantemente fantastico e decorativo. « Ma, scrive il critico inglese Walter Pater, un disegno conservato a Firenze, ce ne dà un'idea ben diversa: è un campo di battaglia tutto ondulante di belle armature, i cui margini cesellati attraversano il quadro come raggi di sole ». Lo squisito esteta del *Rinascimento* e dei *Ritratti immaginari* non teneva conto che Leonardo era ben capace di allietare un angolo del suo dipinto con lampi d'oro sul metallo forbito, e ignorava soprattutto che il disegno è di Rubens: la

Digitized by Google

trascrizione del brillante maestro fiammingo può aver alterato il modello leonardesco, tanto da renderlo irriconoscibile.

Nel 1505, quando Leonardo ha interrotto l'opera di Palazzo Vecchio, sfigurata dal fuoco, si affaccia dal regno del mistero a sorridere ambiguamente ai mortali la *Gioconda*. Intorno a questo ritratto sublime e problematico, che diffonde un sottile brivido d'ironia e di malìa, la lotta della critica si prepara a nuovi accanimenti. Nessuno discute la paternità del dipinto. Ciò ch'è messo in forse è la fede di nascita della Fata dal freddo sorriso. Se avete letto il Vasari, ricorderete che il grande sognatore e svisceratore d'armonie naturali ebbe a ritrarre una bella dama fiorentina, la moglie di Francesco del Giocondo: e la fece seduta e indolente, col viso che filtra un sorriso fine come un capello e con le spalle rivolte verso uno dei soliti miracolosi paesaggi di rocce, di laghi, di monti dentellati e di fiumi a serpe, ch'egli creava cogliendone gli elementi nell'inesauribile natura e intrecciandoli con le visioni paradisiache del suo sogno. La *Vita* vasariana, nel parlare dell'opera prodigiosa, ribocca d'entusiasmo lirico. Chi guardava quella bianchissima gola, « vedeva battere i polsi... » « Gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo... » « In quella testa agevolmente si poteva comprendere quanto l'arte potesse imitar la natura... » Il pittore, per divertire la bella signora, che forse egli amava, e renderle meno aride le lunghe pose, le teneva intorno buffoni, sonatori e cantori, « che la facessino stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dar spesso la pittura a' ritratti... » Che bel romanzetto, anzi che bella tela da *film*, con Leonardo in cappa di velluto che tira le cose per le lunghe — *per quattro anni*, — per aver agio d'intrattenersi con l'adorato e mar-

Digitized by Google

tirizzato modello! Già a qualcuno era parsa fola la narrazione così *bien tournée* del buon Vasari. Di recente Adolfo Venturi ha sgrollato con alquanta energia il ramicello fiorito della leggenda, e molti petali sono andati con Dio (26). Che cosa c'è rimasto d'intatto? La bellezza divina dell'opera. Incongruenze di data, inesattezze flagranti nella descrizione vasariana, l'assurdità del ritenere che Leonardo spendesse un così enorme periodo di tempo intorno ad un ritratto, lasciato per di più incompiuto, mentre in un lasso molto minore aveva creato il *Cenacolo;* certi versi d'Enea Irpino da Parma e un aggettivo del Lomazzo: queste ed altre circostanze indurrebbero a credere che la *Gioconda* non sia... la Gioconda! O chi è dunque? Il Venturi propende per identificare nel modello tanto accarezzato dai pennelli del Maestro, l'eroina Costanza d'Avalos, vedova di Federico del Balzo, conte della Cerra, e duchessa di Francavilla... E noi gli daremo piena fede, come a quel gran loico della critica storica ed estetica ch'egli è, ma continueremo, con romantica cecità e incaponimento d'incolti, ad adorare nella bella misteriosa, Madonna Lisa del Giocondo dalle mani da regina, dal volto fatto più strano e luminoso per la totale mancanza di sopracciglia, la *Gioconda* divina, eseguita da Leonardo mescolando ai colori atomi di vita, rapiti per sortilegio alla creatura che gli posava davanti, distratta dagli accordi di un liuto. Il malinconico non c'è davvero in quegli occhi erranti ed evasivi: ma c'è un'ombra di stanchezza, un misterioso e arguto alludere, senza lamento, alla fatica e alla vanità dell'esistere. Il tempo, iniquo offuscatore delle opere del Vinciano che non ha potuto distruggere, ha steso un crepuscolo violaceo sulla screpolata pittura, ha alterato i rapporti fra i toni, incupite funereamente le ombre, irritato nel paese

Digitized by Google

dedaleo di rocce e di riviere il contrasto fra i bitumi e gli azzurri freddi, annebbiata per sempre la filtrata luce di mattino sulle Alpi. Eppure, così annegata nel gorgo dei secoli, « tutti li sensi insieme con l'occhio », vorrebbero ancora possedere quella casta e inquietante trasfigurazione della donna in un mito! « Essa è ben più antica, — scrive con stupenda poesia Walter Pater nel suo *Rinascimento* — che le rocce tra cui sta seduta. Come il vampiro, è morta gran numero di volte e conosce il segreto delle tombe. Ha esplorato i mari profondi e serbato intorno a sè la loro luce affiochita; ha fatto il traffico delle stoffe strane coi mercanti orientali; come Leda, è stata la madre di Elena, e, come S. Anna, la madre di Maria. E tutte queste cose, che non furono per essa che un suono di lire e di flauti, sopravvivono ancora nelle tracce delicate che hanno lasciate sulla sua carne mutevole, di cui hanno segnato le sue palpebre e le sue mani. È un'antica idea quella d'una vita universale che trascina nel suo corso migliaia d'esperienze umane;... e certo la *Gioconda* potrebbe sembrare tanto l'incarnazione dell'antica fantasia, quanto il simbolo del pensiero moderno ».

L'ultima fase dell'attività pittorica di Leonardo ci riesce particolarmente oscura. Sappiamo che a Firenze era di continuo sollecitato dal Re di Francia, Luigi XII, perchè lo accontentasse di certe tavolette e ritratti. Rivide Milano nel 1508, e finì alcune pitture per quel monarca: ma ignoriamo il loro soggetto e la loro sorte. Verso la fine del 1513, lo troviamo a Roma, in Belvedere. Sono i giorni fastosi e pagani del pontificato di Leone X. Ma Leonardo sembra straniarsi dal baccanale che ha scandalizzato Martin Lutero, e che provocherà il nembo della Riforma. Vive solitario e si sprofonda nella matematica e nell'anatomia.

Digitized by Google

Nondimeno porta a compimento pel suo protettore Giuliano de' Medici una pittura d'una profanità quasi lasciva, un altro capolavoro per noi irrimediabilmente perduto: la *Leda*. Disegni molto graffiti, privi della consueta vaporosità del Maestro, conservati a Chatsworth ed a Weimar, ci permettono di ricostruire all'incirca lo schema dell'opera d'un audace realismo sensuale. La *Leda* della Raccolta Spiridon a Roma non è che la copia approssimativa d'un quadro che rinarrava nella beltà d'una donna ignuda, ritta in uno scenario di rocce e d'arboscelli e sfiorata dal bisso d'un grande cigno, un arcano d'antiche favole, caro anche a Michelangelo, e lo aggraziava e lo impreziosiva col naturalismo leonardesco, avido di fiori, di putti, di nubi e d'uccelli (27).

La Roma di Leone X, di Raffaello e di Michelangelo non seppe conservarsi il grande Fiorentino. Le carezze e le offerte di Francesco I lo indussero, verso la fine del 1515, a partire con quel principe, alla volta della Francia. Portava con sè la Madonna detta *di S. Anna*, la presunta *Gioconda* e molti disegni d'anatomia. A Cloux, presso Amboise, colmo d'onori e pieno di pace interna, diede le pennellate finali (e forse già la mano destra accusava i sintomi della paralisi) all'ultimo capolavoro, il *San Giovannino* (tav. 3), rimasto al Louvre, insieme con le opere più complete e profonde di lui (28). Il vetustissimo torso ignudo di quattordicenne, quasi femineo, viene fuori, evocato da un tepido soffio di luce, da un'ombra pingue e segreta che gli conferisce un languido risalto di cera plasmata. Tra due cascate folte di riccioli bruni, sorride il volto d'androgino, che nella penombra sfumata dei profondi archi sopraccigliari e nel carnale suggello delle labbra sinuose ripete lo stesso enigma d'ironia e di dolcezza della *Gioconda*.

Digitized by Google

Nel *S. Giovannino*, apoteosi del chiaroscuro vaporoso, v'è in germe tutta l'arte del Correggio, ed è scritto tutto il destino della pittura lombarda, fino ai recenti Cremona e Ranzoni, che stempreranno roscide forme in bagni d'ombra colorata.

Il 2 maggio 1519, Leonardo si spegneva nel suo castello di Cloux, d'onde si scorge la Loira limpida e tortuosa. Sull'origliere riposava la testa formidabile di patriarca che nella sanguigna di Torino sembra distogliere lo sguardo dalla nostra piccolezza.

L'opera dipinta di quell'uomo, frammentaria in sè stessa, non è alla sua volta che un lembo del mondo che s'è dipanato nell'immensità del suo pensiero. Egli s'imbatteva nel quadro come la farfalla vagula nel fiore. E la sua sete era sempre oltre il nèttare che coglieva nel cuore delle cose. La pittura non gli sbocciava dalle mani, come quella di Raffaello, come una pura fiorita di bellezza; nè, come quella di Michelangelo, gli scrosciava dall'anelante coscienza, piena d'orgoglio e di tortura. Il suo spirito mirava a fissare le evanescenze dell'ideale con la ferrea logica che pone e dimostra i teoremi. La pittura di Leonardo non è che uno degli aspetti della sua insaziabile ricerca delle leggi della natura e dell'essere. C'è della matematica nella più impalpabile delle sue apparizioni; la geologia gli ha suggerito il poema della *Vergine delle Rocce;* la prospettiva diventa amore nelle quadrature soffuse d'ombra del *Cenacolo.* E nelle pianticelle e nei fiori carezzati negli umili disegni, come nel groppo lattescente delle mani della *Gioconda*, mentre si respira l'olezzo del sogno, si contano le fibre del tessuto della Vita.

Digitized by Google

Leonardo assurge dai crepuscoli lunghi e dolorosi della fatica di indagatore, alla luce eccelsa d'una visione che gli permette d'afferrare l'istante sacro in cui il fremito fisico dell'esistere diviene palpito di spiritualità.

L'alba di Raffaello.

Ecco come Jacopo Burckhardt sintetizza la formazione artistica del giovane Raffaello, figlio di pittore e nato nella calma atmosfera d'una piccola città — Urbino — in cui fiorivano le arti e la coltura, protette da una corte illuminata: « Le circostanze che nella vita di Raffaello sono stimate una fortuna, non erano tali che per lui, per quell'anima così forte e così sana. Alla morte di suo padre Giovanni Santi (1494), Raffaello aveva undici anni. Era stato guidato, secondo il costume del tempo, nei primi passi dell'educazione artistica, da suo padre stesso, le cui opere realistiche e facili, di un'espressione sana, (e aggiungiamo pure, assai rude e ingenua) ebbero un'influenza decisiva sulle opere della sua giovinezza e furono il fondamento solido con l'aiuto del quale potè preservarsi più tardi dalle false guide dei suoi altri maestri. Il ferrarese Timoteo Viti o della Vite (discepolo del Francia) che verso il 1495 ritornò ad Urbino, e le cui opere uniscono la sentimentalità umbra e bolognese ad una forma gracile e delicata, sembra, nella sua qualità d'unico artista allora conosciuto a Urbino, essere stato il maestro di Raffaello durante gli ultimi anni di soggiorno di lui nella città natale. Raffaello non si accostò al Perugino (29), secondo ogni verisimiglianza, che verso il 1499, quando quest'ultimo, dopo d'avere eseguito a Perugia le pitture del *Cambio* (30), si stabilì definitivamente in

Digitized by Google

quella città. Fortificato dai suoi primi studi, Raffaello penetrò nel sentimento, già ridotto ad una pura apparenza, del Perugino, aggiungendovi il calore e la vita. Nelle opere del maestro alle quali Raffaello sembra aver collaborato, si crede di ritrovare la freschezza dei migliori anni del Perugino ». Mentre aiutava il suo maestro a finire il delicato rabesco ornamentale del *Cambio* (ove doveva più tardi, dipingere i Profeti e le Sibille, non più eseguendo le ricette del precettore, ma come l'immaginazione gli dettava dentro), il giovanissimo artista fece amicizia con Bernardino Pinturicchio, un altro Umbro, natura di vivacissimo decoratore, uno dei pittori più vaghi, limpidi e screziati del Rinascimento (31). Finora, sulla sua fantasia, non avevano agito dunque che suggestioni di dolcezza: il paesaggio natio, gli esempi dell'arte paterna, il buon Viti ferraresemente gaio e facile nell'invenzione, il Perugino che allineava come alberetti le placide danzanti figure sul cobalto d'un terso tramonto umbro, la grande pace dei colli di Perugia e la compagnia del Pinturicchio. E così le opere di Raffaello in quello spensierato periodo sono i sogni di un fanciullo a cui, perchè è buono, le Fate hanno donato un pennello d'oro che dipinge tutto ciò che vuole. La sua prima ispirazione fu tutta leggendaria e cavalleresca, come si conviene ad un prediletto delle Fate. Ora sarà un piccolo cavaliere vestito della sua corazzetta, pallido in volto, che dorme adagiato al suolo, in un bel paese tutto gremito di borghi e di castella, mentre gli appaiono due fanciulle mansuete e soavi, una delle quali — la Voluttà — gli porge un fiore, e l'altra — la Virtù — nient'affatto più grave di quella, gli mostra un libro (32). Ora sarà S. Giorgio, vestito d'acciaio lucente e ben saldo sul suo cavallone bianco, che trafigge col lancione un orrido drago nero, mentre, poco

Digitized by Google

distante, una verginella, inginocchiata sull'erba ricamata di fiori, prega per la sua vittoria. Un'altra volta il pennello d'oro gioca a ricopiare i farfarelli, i folletti e i mostri d'una vecchia stampa fiamminga, e nel bel mezzo di quella ranocchiaia di variopinti spauracchi erge un bello e furioso S. Michele quattordicenne, coi capelli biondi a cannelle, con lo scudo crociato e con la spada levata in alto, pronta a piombare sulla cervice d'uno spaventoso basilisco urlante (33). Il pittorello si fa sempre più bravo. Ora ha diciannove anni e fa sul serio. Ad esprimere ciò che egli vuole, il pennello delle Fate omai non basta più. Nella bottega del Perugino il giovinetto tesoreggia flemma, costanza e studio. Sono le doti che ci vogliono per dipingere a modo una Madonna col Puttino, con un fiume nel fondo, solcato da barchette (34), oppure per copiare coi colori le tre Grazie ignude, da una medaglia e da un marmo antico. Le delicatissime *Tre Grazie* del Museo Condé a Chantilly sono l'indizio delle prime serie preoccupazioni modellative d'un genio in formazione, che sarà un giorno, con Michelangelo, il più formidabile disegnatore della terra. Ecco ora un'opera vasta, una di quelle prove che fanno tremare di disperata speranza il cuore d'ogni artista giovane: l'*Incoronazione della Vergine*, per la chiesa di S. Francesco al Monte di Perugia (35). Gliel'ha affidata il suo maestro, dicendogli: *Qui si parrà la tua nobilitate*. L'opera, molto perugineggiante e schematica, sorride di begli angioli, di fiori e di colli verdi, affacciati tra teste tutte dolcezza. Lo stile è circospetto, ma aulente e delicato nella sua timidezza, come i gigli e le rose che gli Apostoli vedono sbocciare nell'avello della Vergine già salita al cielo.

Nel 1504 Raffaello, ventenne, ha già al suo attivo un capolavoro. Lo *Sposalizio della Vergine*, forse la pittura più

Digitized by Google

carezzevole e soave di tutti i tempi, brilla di mansueto splendore sull'altare della chiesa dei Francescani di Città di Castello. Si può pensare che cosa sentirono davanti a quel miracolo e che cosa dissero le donnette e i fraticelli d'allora. L'arte è più fatta per essi che pei critici, pronti ad accoglierne il bacio con la carezza del bisturi. È un Perugino ideale. I volti spirano una grazia e una mitezza indicibili. La tersa piazza lastricata di marmo, quasi deserta, con in fondo il tempietto circolare vaghissimo e capriccioso, è di per sè stessa un delizioso *stato d'animo*. Il vento ha schiarito il volto delle cose; l'amore le fa sorridere. I personaggi sono tutti giovani e felici, anche il Gran Sacerdote e il pretendente deluso che rompe la verghetta sul ginocchio, ben disegnato dall'attillato panno scarlatto. L'atmosfera è come satura di miele. L'impassibile grazia della Scuola di Perugia si è commossa: e la donnicciuola, guardando la manina della Vergine, timidamente protesa verso S. Giuseppe, biondo come un lord inglese, si sente inumidire il ciglio (36).

In quell'anno Raffaello vide Firenze. Quando, pochi giorni dopo, ritornò a Perugia, gli fremeva dentro la vertigine d'un mondo distrutto: il suo mondo di discepolo. Ora egli vuol creare senza impaccio, vuol sprigionarsi dalla stia d'oro in cui il Perugino ha chiuso il suo genio perchè il molto becchime lo faccia grasso e l'ottunda. A Firenze ha visto opere di Leonardo d'una bellezza misteriosa; a Firenze c'è un frate che dipinge con un rilievo che inganna i profani, che fa loro stendere la mano verso i finti panneggi (e come forte e sprezzato e pure vaporoso e umido è il suo tocco, appetto alle lustre rifiniture del Vannucci!). Bisogna partire. Terminata la bisogna dei *Profeti* e delle *Sibille* nell'ormai superata sfera del *Cambio* perugino, egli spicca il volo audace. A Firenze troverà tutto: nuovi inizia-

Digitized by Google

tori, studi anatomici, beltà di statue antiche, protettori, il successo, la gloria, i capolavori che s'immilleranno come le scintille sotto il maglio. E preparerà la sua ala per il grande volo: verso Roma.

Le Madonne di Raffaello.

Quando si parla di Raffaello, si pensa alla *Madonna della Seggiola* o a quella *di S. Sisto*. In che cosa le sue *Vergini col Fanciullo* e le sue *Sacre Famiglie*, differiscono dalle innumerevoli che furono dipinte prima o dopo di lui? La Madre di Gesù ha ispirato agli artisti fiorentini e umbri, veneti e lombardi, nederlandesi e tedeschi, centinaia di capolavori. E si capisce il perchè. Il tema sacro si sdoppiava in una bella scena domestica. Per dipingere una Madonna, quegli artisti non avevano che da ricordarsi le carezze materne o da guardare accanto ad una culla. E la *Sacra Famiglia* che cos'è? Il ritratto di ciò che essi videro nelle loro case e che noi vediamo nelle nostre, nelle ore in cui grandi e piccoli sono riuniti in affettuoso convegno. Qualche particolare pittoresco — la fiamma nel focolare, magari un coniglio o un gatto in un angolo, e due alberi verdi sul cielo limpido, visibili da una finestra, se è primavera; oppure un vaso di fiori sul davanzale, o una tenda appesa. Ecco gli elementi umili e concreti di questi temi tradizionali. Non c'è che da tornire le belle aureole, sottili come falciole di luna, intorno alle teste dei personaggi, che son gente santa; non c'è che da svestire, per la verità storica non direi, ma per buoni motivi d'effetto pittorico, i due bimbi che giocherellano, e far la Madonna soave e giovane, e S. Anna (la nonna) grinzosa al possibile. Quindi Madonne e Sacre Famiglie si moltiplicano come le

Digitized by Google

foglie dell'edera. Ma è Raffaello l'artista che scopre il punto felice in cui cielo e terra si toccano in quei soggetti e si fondono in bellezza e in verità. Alcuni dei suoi precursori — il Beato Angelico, i due Lippi, il Francia, il Crivelli, Giovanni Bellini — avevano espresso della Madonna soprattutto il carattere pio, doloroso e misericorde. I Nordici invece — i Van Eyck, il Christus, il Dürer — avevano appesantito la mano sulla maternità borghese. La pensosa Vergine del Giambellino, guardando nel vuoto dall'alto del suo trono di marmi preziosi, si direbbe che veda già, al di sopra delle spalle del suo piccino, il Calvario con le tre croci. La Madonna dei Fiamminghi, invece, quando non è avvolta da una cappa vescovile brinata di perle e d'oro, è una grossa mamma di Gand o di Bruges, col busto slacciato, seduta presso una vetrata a dischi, intenta a far giocare il suo rachitico marmocchio con una mela o un pappagallino. Raffaello giunge, e con un soffio miracoloso salda fra di loro questi due mondi, trasfigura con la malia della bellezza, tanto l'ascetico pallore del primo, quanto la prosaica prosperità lattifera del secondo. La Vergine di Raffaello è insieme tenerissima madre e regina dei cieli. Essa abbraccia e vezzeggia la sua creatura sana e forte, con un atto umilmente vero e pieno di nobiltà. I capelli bruni incorniciano una fronte pura come quella d'una dea ellenica, ma molle d'un madore umano. Quell'essere di un'assoluta perfezione corporea e morale è degno, mentre allatta un bel fanciullo, di mostrare al mondo la precoce gloria del Salvatore.

Esamineremo alcune di queste notissime Madonne e Sacre Famiglie, per seguire attraverso ad esse l'evoluzione stilistica del grande pittore.

L'individualità dell'artista sonnecchia in alcune pale

Digitized by Google

della prima maniera, soffocata da troppi ricordi del Perugino e da rari del Signorelli. Ma quando il pittore si stabilisce a Firenze (1505), Bartolomeo della Porta — il frate dai panneggi illusori — incomincia a suggerirgli un'ampiezza nuova di forme e una compunzione meno melliflua (ancona della Collezione Pierpont Morgan). Il processo di liberazione è più visibile nella *Madonna con Santi* detta *degli Ansidei*, alla National Gallery (1505 o 1506), con le figure ancora atteggiate peruginescamente, ma composte in un porticato armonioso, invaso dalla luce, che non ha più nulla del sacello greve d'archi e pilastri in cui Piero della Pieve segregava i suoi divoti personaggi. Il primo capolavoro prettamente raffaellesco, — e uno dei più puri e soavi fra i suoi — è la *Madonna del Granduca*, nella Galleria Pitti (1506), così chiamata perchè fu prediletta da Ferdinando III di Toscana, che la portava in viaggio con sè e le rivolgeva le sue preghiere. Nulla di più idealmente bello di quella mezza figura di fanciulla bionda che guarda in basso, teneramente pensosa, mentre regge, seduto nell'incavo della mano, un ridente putto, coperto solo da un lino avvolto intorno alle reni. La bella e dolce mamma viene fuori da una segreta ombra bruna, come se uscisse dalla porticina d'un oratorio oscuro. Le carni paffutelle del bimbo, i panni rossi e azzurri senza splendore e i capelli della Madonna, d'un biondo vivo, aderenti alla testa ovoidale, fanno uno squisito concento di toni, nella luce che sembra provenire da un'invisibile fiamma di cero.

Trovato questo tipo e questo carattere che incarna la sua concezione della bellezza religiosa, l'Urbinate lo svolge in cento variazioni di soavità diversa. Ecco, nello stesso anno 1506, la *Madonna del Duca di Terranova*, in tondo, al Museo di Berlino, con tre putti invece d'uno, e

Digitized by Google

un paese aprico invece dell'ombra opaca; ecco la *Madonna del Belvedere*, al Museo di Vienna, seduta in piena campagna umbra, con la luce profonda dell'orizzonte e la lama d'argento del Trasimeno dietro la testina che ripete il miracolo di purità venusta della consorella di Pitti; ecco la *Madonna del Cardellino*, nella Galleria Pitti, e la *Bella Giardiniera* del Louvre, idilli agresti di stupenda soavità, con putterelli nudi che calpestano fiori, strofinandosi come gattini contro le ginocchia d'una bella giovinetta, seduta a contemplarli con tenerezza quasi grave, in un prato, nell'ora in cui palpita nella gran luce serena il primo polline d'oro del crepuscolo. Raffaello non muta ormai la melodia trovata, ch'egli sa perfetta: la sua ricerca è d'or innanzi tutta intesa solo a variare i timbri, a inventare gl'intrecci, le pause, i crescendo e i ritorni. Nella *Madonna di Casa Colonna* (1507), del Museo di Berlino, se il viso fiorente e politamente ovale della giovane mamma vestita di vivace rosso è quello ormai consacrato per tutte le Vergini del Sanzio, la novità è nella torsione leziosa del corpo di lei, velleità strana di michelangiolismo che altera senza frutto l'euritmia della composizione. Nella *Sacra Famiglia Canigiani*, alla Pinacoteca di Monaco, la consueta solitudine di Maria dà luogo ad un affoltamento piramidale di figure, di derivazione evidente da Leonardo o da Fra' Bartolomeo: il quale tonsurato pittore gli suggerisce anche la modellatura soffice e il bel chiaroscuro della *Madonna di Casa Tempi* (1508), pure a Monaco, così materna nel fervido abbraccio che costringe il Bambino a puntellarsi col gomito al petto di lei. Allo stesso anno o al seguente appartiene la vasta e fredda pala con quattro Santi, nella Galleria Pitti, detta la *Madonna del Baldacchino*, nella quale è visibile lo sfoggio di monumentalità del Frate della Porta, assimi-

Digitized by Google

lato questa volta solo nelle tendenze costruttive e non nelle novità chiaroscurali.

Dal 1509 al 1511 ferve la grande opera della Stanza vaticana della Segnatura. I quadri d'altare o di cavalletto si fanno rari. Tuttavia risalgono a quel periodo alcune Madonne fra le più celebri del pittore: quella *del Diadema*, al Louvre, nella quale Raffaello sfrutta con molta grazia il motivo alquanto sdolcinato della madre che alza il velo posato sul bambino che dorme; quella squisitissima detta *di Casa d'Alba*, all'Ermitage di Pietrogrado, circoscritta in un tondo; quella grande con santi e il donatore, detta *di Foligno* (1512), alla Pinacoteca Vaticana, che apre un nuovo mondo di forza e di ricchezza corporale e di spazialità grandiosa al quadro d'altare (37). La dipintura della Stanza d'Eliodoro comunica alle opere contemporanee (1512-1514) il colorismo ardente, l'evidenza costruttiva e il moto intenso e armonioso di quell'ora felice fra tutte. Ed ecco sbocciare i tre capolavori sommi, resi volgari dalla fama, che sono la *Madonna del Pesce*, quella *della Seggiola* e alfine la *Sistina*. La *Madonna del Pesce*, al Prado di Madrid (tav. 4), mirabile per lo splendore del rabesco lineare, contiene una scelta di figure impareggiabili. S. Gerolamo, venerando vecchione dalla barba candidissima, fa da contrapposto al celestiale angiolo che presenta alla Vergine Tobiolo inginocchiato, immagine deliziosa di giovinetto timido, che non osa farsi avanti, che ha bisogno d'essere spinto e condotto per mano, mentre il suo grosso pesce, legato per la bocca con una funicella, ciondola e spazza con la coda il gradino del trono. La *Madonna della Seggiola*, a Pitti, composizione sovranamente decorativa nel suo veneziano splendore coloristico, rinserra in un tondo, con l'economia d'un cammeo, i tre personaggi di pram-

Digitized by Google

matica. Il poco accogliente Bambino è tenuto avvinto sul grembo materno dalla pressione quasi violenta di due braccia giunoniche, mentre la Madre — una bella circassa avvolta di scialli rabescati e col turbante a strie sulla scriminatura dei capelli bruni, appoggia la tempia eburnea contro la fronte del figlio, fisso a guardarci come sconosciuti. La *Sistina* (1515?), oggi a Dresda, contende alla *Vergine dei Pesaro* di Tiziano, alla *Madonna delle Arpie* d'Andrea del Sarto e alla *Vergine del Borgomastro Meyer* di Hans Holbein, il primato fra le Madonne rappresentate nella loro corte di santi e di adoratori. Una tenda verde si apre, e con stupore, assuefatti come siamo alla terrena impostatura quattrocentesca, noi vediamo che trono, architetture e paesaggio son dileguati. L'Adorabile, maestosa e melanconica, ritta su di un ammasso niveo di nubi, appare in pieno cielo, con vivo distacco sulla bruma luminosa, reggendo assiso in un lembo del velo che il vento le gonfia alle spalle, il Bambino, bello e robusto, ma con la bocca amara e i grandi occhi spalancati da un pensiero pauroso. Ai lati sorgono S. Sisto in aureo manto pontificale, col viso ruvido e irsuto, volto verso l'apparizione, e S. Barbara inginocchiata sui vapori, che invece guarda nella valle terrestre. La sua piccola testa ben pettinata, con sottili bende di velo che scavano solchi fra i crespi biondi capelli, è mondana anzichenò. Si percepisce attraverso alla posa devota della bella protettrice dei bombardieri, la civetteria d'un modello pericoloso. Sulla base del quadro, due angioletti ignudi, visibili solo dal petto in su, con le alucce azzurre che li rendono simili a farfalle, si appoggiano coi gomiti e i braccini carnuti sopra il piano d'una balaustra invisibile, e guardano in alto un po' di traverso, con gli occhioni pieni di chissà che pensieri. Particolare di aggraziato *humour*, quasi unico nel-

Digitized by Google

l'arte tutta di nobiltà e di gravità di Raffaello, e che ha la sua prima ragione d'essere nella necessità di colmare la base vuota della composizione con qualcosa che non fosse il solito vaso di fiori o l'angiolino che suona il liuto. Il pregio ideale di queste e di analoghe opere posteriori — come la S. *Famiglia* detta *di Francesco I* e la *Piccola S. Famiglia* del Louvre, come la *Perla* e la *Rosa* del Prado, come la *Madonna dell'Impannata* di Pitti — è raramente il soffio religioso, bensì l'umanità nobile e serena, espressa in membra fiorenti, in volti di statuaria bellezza imperturbabile, in gesti nobili e calmi, in ponderate architetture di corpi che rendono il senso d'una vita povera di ricettività e di foga, ma straricca d'euritmia e di quiete.

Talora avviene che la purità perenne di quel mondo inaccessibile all'inquietudine, all'allegrezza e al dolore giornaliero finisca col perdere contatto con la nostra povera sensibilità, fatta di sangue e di nervi. Il pittore corre ai ripari. Se il tipo delle Madonne è, come il loro amor materno, alquanto uniforme, egli cerca di sdebitarsi di quella monotonia, mutando il carattere degli sfondi e inventando per la Vergine atteggiamenti ed occupazioni svariati e graziosi. Dalla cappella si passa al giardino, dalla stanzuccia alla valle fiorita, dalle rive del Trasimeno al pieno cielo, fra astri e nuvole. Maria ora legge un libruccio miniato, ora lo addita o lo porge al suo figliolino; ora stringe il putto al seno, tenendolo assiso sulla mano; ora lo contempla mentre dorme; ora lo sorregge mentre il frugolo gioca ai suoi piedi. S. Giovannino interviene nei trastulli del compagno minore, con una certa aria di superiorità deferente. Altre volte giunge le manine e prega, o addita la croce di canna. S. Giuseppe e S. Anna fanno la parte di parenti in solluchero per la loro prole. La S. *Famiglia* detta

Digitized by Google

la *Perla*, al Prado, è una vera *kinderstube* placida e disciplinata, che ha per pavimento l'erba fiorita. In questi attucci si fa strada non di rado un lezio borghese che non è discaro al grande pubblico. Ma chi ha la facoltà di distinguere il punto dove il sentimento affievolito si è palliato con un'abile convenzionalità, non può nascondere a sè stesso di provare uggia. Durante l'ultima parte della stranicca produzione romana, Raffaello, quasi sopraffatto dall'enorme successo, si lasciò andare a lavorare di pratica, non sdegnò di rimediare alla stanca ispirazione riproducendo motivi già espressi, appesantendo di inerzia cose che erano brillate di poesia nel già lontano momento creativo e soprattutto abbandonando l'esecuzione a discepoli di scarso valore. Le carni diventano vinose e convenzionali, le teste hanno tutte lo stesso accento, e le opere, con tutti i loro pregi di bel disegno, di correttezza e di nobiltà, non riescono più a commuovere.

I QUADRI SACRI.

Nei quadri di cavalletto, narranti la storia sacra, il pennello del Sanzio ha trovato alcuni dei suoi momenti più felici: non mai però ha raggiunto l'altezza olimpica degli affreschi vaticani e dei ritratti. L'artista mira, come di consueto, più all'equilibrio ed alla purezza della composizione che all'espressione del dramma interiore o all'intensa riproduzione degli aspetti plastici e colorati della vita. I *raffaellisti* assoluti d'un tempo, che giuravano solo sulle parole del Maestro, tanto pacate quant'erano furibonde le loro professioni di fede, non tollererebbero che si confessi che v'è parecchia freddezza nella celebre *Deposizione di Cristo*

Digitized by Google

della Galleria Borghese di Roma (1507), opera del periodo fiorentino, caratterizzata da una certa michelangiolesca ricerca di forte movimento e quasi di terribilità disegnativa, che non impedì però all'artista di fare tutto bello, levigato e marmoreo, a danno dell'espressione di tragico dolore a cui mirava (38). Michelangelo s'affaccia anche nella piccola tavola preziosa di Pitti, la *Visione d'Ezechiele* (1510), assimilato con maggiore fortuna e alleato con singolare armonia allo splendore dei colori e dei chiaroscuri veneziani. Al di sopra di un cupo paesaggio crepuscolare, in un cratere fumido di vapori che arde di barbagli minacciosi, si libra il terribile gruppo descritto dal Profeta, ridotto però a lezione classicamente elegante. L'amalgama barbaro di membra umane e ferine che Ezechiele descrive, si scompone nelle presentabili figure d'un angiolo, d'un aquila, d'un toro e d'un leone alato. L'Eterno, assiso nel centro di quel trasvolante trofeo, apre le braccia, sorrette da due cherubini, e sprofonda lo sguardo accigliato verso le bassure terrestri, velate da dense nuvole, mentre il vento gli sconvolge la barba e le chiome da Giove antico. Quest'operetta possente e concentrata è tutta ardore di rivelazione sovrannaturale. La celebre *Santa Cecilia* della Pinacoteca di Bologna (1512) evoca pure un istante in cui l'al di là si rende sensibile all'uomo, ma lo esterna con un'impassibile, quasi frigida calma. S. Cecilia è distolta dalla debole musica del suo piccolo organo, da un'armonia angelica che le scende improvvisamente nel cuore dalle altitudini del Paradiso. Il suo viso d'un ovale florido si volge appena all'insù, e figge verso l'etra gli occhi gravi e sereni. Le braccia ricadono sul grembo, mal reggendo lo strumento musicale capovolto, le cui canne si scompaginano. Intorno a lei sono ritti, in atto di pacato ascolto, quattro personaggi silenziosi

Digitized by Google

e immobili. L'atletico S. Paolo, volto di spalle e cinto d'un ampio drappeggio verde e rosso, s'appoggia sul pomo della spada ignuda, puntata al suolo, e tuffa la barba nera nel cavo della sinistra, in posa cogitabonda. La Maddalena invece ci guarda, con l'indifferenza d'una testa di ritratto, come se il celeste concerto non giungesse a lei. Mentre il pittore mette in piena evidenza il suo corpo formoso, avvolto da un veste gialla e azzurra, a pieghe abbondanti, che ha la sinteticità lineare d'un peplo di statua greca, confina invece nei due interstizi fra S. Cecilia e i busti di Maria di Magdala e di S. Paolo, le teste di S. Agostino, in manto vescovile, e di S. Giovanni Evangelista, donnesco e sognante. Notate che nessuno di questi santi, meno Cecilia, guarda in alto. La ghirlanda d'angioli canori che appare in una specie di botola luminosa praticata nella volta del cielo d'un cupo azzurro, non è che il segno materiale d'un avvenimento del tutto interiore. Al suolo sono gettati alla rinfusa tamburelli, piatti turchi e un violoncello scheggiato e senza corde, a significare che la musica terrestre è annientata dalle armonie superne (39). Che cosa si può non ammirare qui? Sobria e nobile costruzione, tipi monumentali, panneggi meravigliosi, scienza di chiaroscuro, musica di colori abilmente legati e contrapposti, spiritualità e perfetta pittura: nessun segreto dell'arte è sconosciuto al pittore che sa far splendere il damasco d'oro della tunica di Cecilia e trasmettere per gli occhi allo spirito la grave dolcezza di quelle linee e di quelle forme. Peccato che l'anima non si decida a vibrare che attraverso il ragionamento!

Digitized by Google

Poichè mi aggiro con voi nella Pinacoteca di Bologna, colgo l'occasione per mostrarvi il capolavoro di Timoteo Viti, ferrarese, allievo del Francia, che fu il primo maestro di Raffaello, salvo, più tardi, a seguirlo come alunno alla sua volta, quando ebbe capito di che ali era dotato l'Urbinate precoce. È una Maddalena, in piedi davanti ad una caverna, con le mani giunte e il viso un po' inclinato, che brilla d'ingenua bellezza infantile. Confrontando questa figuretta con la monumentale Maddalena che ci fissa con tanta calma e tanta insistenza dalla *S. Cecilia* di Raffaello, stabiliremo un facile parallelo fra due stili che si dividono, dacchè mondo è mondo, due buoni terzi dell'arte. La Maddalena dell'Urbinate sembra una Giunone antica, una statua d'imperatrice romana. Il buon Viti invece dipinge coi colori più lindi e coi pennelli più pazienti una giovinetta del popolo, timida come una violetta, ne minia amorosamente i torrenziali capelli d'oro, gli occhi limpidi e la bocca pura, e le mette addosso un gran mantello rosso visciola, che le discende fin sul collo dei due piedini da bambola giapponese, avviluppati dalle ultime ciocche della sua capigliatura doviziosa. I massi della caverna sono rallegrati da pianticelle e da cespugli, dipinti foglia per foglia. Da un lato sorride un terso paesaggino con alberi folti, su cui s'arrotonda una nube estiva. Il Viti è ancora tuffato nell'estatico amore di tutto, proprio del Quattrocento, devoto perdutamente alla natura visibile ,di cui si sforza di rendere l'aspetto e la poesia con una moltiplicazione di particolari ardente di fedeltà. Raffaello invece, stilista e intellettuale, riduce la natura all'essenza, chiede ad essa il lauro e la gemma, non l'umile erba e la pietruzza. E quella materia

Digitized by Google

cristallina e preziosa che è riuscito a distillare dal gran Tutto, egli la leviga ancora, per renderla bellezza in astratto, altrettanto lontana da forti vibrazioni sentimentali che potrebbero alterarne il lineamento armonioso, quanto dalla servile imitazione, dal realismo pedestre, che avvilirebbe l'ideale grandezza dei concetti. Ai personaggi della *Santa Cecilia* non si saprebbe che cosa dire, nè si può immaginare che cosa essi potrebbero dirci. La piccola Maddalena del Viti, dal manto di fuoco e dal pango fluviale di capelli, potrebbe invece, se volesse, rompere l'immobilità e il silenzio della tela, ed esclamare magari, sorridendo: « Che umidità c'è in questa spelonca! » Il processo estetico del Viti e dei Primitivi può generare secchezza, l'aridità del *troppo*, del meticoloso; quello di Raffaello e dei Classici è incline a produrre freddezza e semplicismo accademico. Le opere dei Primitivi (vi sono dei Primitivi anche oggi) sono più religiose che belle: le opere di Raffaello — e fra i Neo-classici d'oggi, v'assicuro, non c'è chi lo valga... — sono spesso più belle che vive.

Verso la « trasfigurazione ».

Mi esimerete dal passare in rassegna critica alcune pitture dell'ultima maniera del Maestro (1517-1520), che rinunciano decisamente alla vita per manifestare una preoccupazione quasi esclusivamente formale e costruttiva. Il freddissimo *S. Giovanni Battista* degli Uffizi, figura nuda di giovinetto, in grandezza naturale, non riesce con l'eleganza acconcia delle forme a farci dimenticare le anatomie nervose e tragiche di Donatello o l'evocazione diafana e voluttuosa di Leonardo. Il *S. Michele che abbatte il*

Digitized by Google

demonio, al Louvre, è, in una luce falsa di palcoscenico, il tuffo di un ballerino gigantesco, vestito di lorica e di mantello che sventola, sul dorso d'un digrignante dèmone-comparsa, dalle ali di cartone. Lo *Spasimo di Sicilia*, al Prado (Cristo che cade sotto la croce) è un'accademia sapiente e gelida, priva assolutamente di comunicatività. Qualche vecchio pittore fiammingo dal cuore contrito o il pazzo in Cristo sofferente, Matteo Grünewald, o il Tintoretto, hanno detto in questo argomento tanto di più! Tutte queste opere portano i segni dissolventi d'un esecuzione estranea all'ideatore. Lisci e cerosi i colori dall'inutile chiasso; il chiaroscuro convenzionale; la calda carnalità della vita sostituita dal plasma minerale di ben costruite statue di stucco. Da queste produzioni di bottega, che godettero di un'ammirazione inconcepibile, si distacca un capolavoro: la *Trasfigurazione*. Il celebre dipinto della Pinacoteca Vaticana — che è l'ultimo e il più meditato di Raffaello, quello tenuto dalla fama per il più perfetto e quello che esercitò il più largo influsso sulla pittura a venire (40) — conchiude per eccellenza i pregi e i difetti della maniera raffaellesca romana. Sapiente come un trattato di estetica, esso è fatto più per esercitare la nostra dialettica artistica, che per colpire il nostro sentimento o per stregare i nostri sensi. Raffaello è qui scultore, psicologo, mimetista, architetto, teologo: ma è poco pittore. Solo nell'azzurrino fulgore del fondo di cielo vaporoso su cui il Cristo in bianca tunica s'innalza con un volo lento di colomba, torna a fremere l'ispirazione luministica della *Visione d'Ezechiele*. Quando, nel contemplare la *Trasfigurazione*, rifletto sull'arte magistrale con cui nella scena sono fusi i due mondi — il sovrannaturale e il terreno, — l'episodio della divina ascensione in torrenti di luce e l'agitazione cupa della folla nel

Digitized by Google

crepuscolo della realtà, intorno all'ossesso che smania (simbolo d'un terzo mondo occulto e terribile); quando considero i gesti eloquenti, che si suscitano a vicenda, che si rispondono e s'intrecciano come i temi d'una musica, gli scorci magnifici e i panneggi degni di Michelangelo, le armonie gravi e dosate dei toni e delle ombre, e la beltà specifica dei singoli motivi e d'ogni figura per sè stessa, sono tratto a venerare tanta potenza e tanta saggezza, in un artefice di trentasette anni, che alla vigilia della sua morte precoce, aveva già così accresciuto il valore spirituale del mondo. Ma, nell'insieme, non so decidermi ad amare quel capolavoro, come amo, per esempio, l'*Assunta* di Tiziano o il *Miracolo di S. Marco* del Tintoretto!

I ritratti di Raffaello.

I ritratti sono forse il punto supremo dell'arte di Raffaello, come pura espressione pittorica. In essi il Rinascimento dà in un accordo solo, tutta la sua anima voluttuosa ed altera, delicata ed armoniosa. Sono calmi, limpidi, potenti senza violenza, come certi tramonti in cui il cielo non è tutto squilli di luce e frane di neve e sangue, ma un soffitto dai lacunari d'oro, sobriamente ornato e cesellato, riposante e divino. I volti, immuni da volgarità e da contingenza, s'affacciano alla vita con un'espressione d'innato dominio. Si direbbe che lo spettacolo delle nostre piccole fatiche non faccia a quei personaggi maggiore effetto che quello che faceva loro la gente comune che brulicava in piazza, quando essi la degnavano d'uno sguardo distratto, dall'alto delle logge fiorite di lauri. Nella *Gentildonna* della Galleria degli Uffizi, di un'impostazione ancora ghirlan-

Digitized by Google

daiesca (l'opera è vicina di tempo alle *Sibille* del Cambio) brilla già, attraverso alla pensosità del calmo bianchissimo volto e dei neri occhi fissi su noi quasi a scrutarci, la luce di un'aristocratica supremazia morale. Quel fluido segreto viene ad idealizzare le fattezze assai volgari della mezza figura di Pitti, detta la *Donna gravida* (1506), mutando una massaia fiorentina vestita a festa, in un marmoreo monocentrico *tipo*. Ma la generalizzazione non va a detrimento dell'umanità viva del modello e dell'intensità plastica della sua rappresentazione. I Fiamminghi e l'Holbein non avrebbero saputo fare, dal punto di vista icastico, nulla di più bello. La gonfia manica di damasco, le mani lattee e paffutelle, il volume morbido e abbagliante del collo e delle spalle ignude, listate da trinci di velluto oscuro, la testa affrontata nel suo volume tondeggiante, in contrapposto alla superficiale modellatura in uso pei ritratti del tempo: altrettanti problemi che Raffaello giovane affronta con una disinvoltura da maestro scaltrito e risolve con una stupefacente abilità e freschezza. Egli ha già visto le opere sovrane di Leonardo, e non sdegna di sottoporre le proprie ideazioni a schemi derivati dall'arte di quel grande. Quella sottomissione lo svia alquanto nei due celebri ritratti di *Agnolo* e di *Maddalena Doni* (1506) alla Galleria Pitti. La pomposa e pacioccona moglie del mercante fiorentino è una *Gioconda* imborghesita, che non ha nessuna ragione di posare in un paesaggio lirico, mentre il suo sfondo naturale sarebbe una camera ben arredata, da gente arricchita di fresco. Meno spaesato è il suo sposo che erge una bruna testa imberrettata e zazzeruta sul cielo solcato da leggiere nuvole bianche. Raffaello dota leonardescamente questi due flemmatici personaggi di meravigliose mani paffute, in primo piano, e fa di tutto per presentarceli in una

Digitized by Google

luce di signorilità e di sussiego. « I due coniugi, scrive Adolfo Venturi, pensano a mettere in mostra i pesanti anelli, le belle stoffe di damasco; sono compresi della propria importanza e della propria ricchezza: la donna si tiene impettita nella poltrona, come inchiodata da pesantezza; gira lenta gli occhi pacifici; l'uomo porta avanti l'indice inanellato ».

Il periodo, tutto trascorso a Firenze, che va dal 1506 al 1509, è assai povero di ritratti. L'artista è ora impegnato nelle Madonne e nei quadri di cavalletto. Nel genere che Michelangelo sdegnava come troppo tuffato nella prosa della realtà, non troveremo nuovi capolavori del Sanzio, prima ch'egli sia avanzato nella grande impresa della Stanza della Segnatura. Al primo periodo dell'attività romana appartengono due gemme: il *Ritratto di Fedra Inghirami*, della Galleria Pitti, e il *Cardinale* del Prado. Fedra Inghirami, dotto prelato fiorentino, in auge presso la corte di Giulio II, già bibliotecario papale, poi segretario dei brevi, era losco. Una posa prudentemente scelta avrebbe potuto dissimulare la divergenza dei suoi bulbi visivi. Ma artista e modello s'intesero. Era inutile mentire. Meglio distogliere l'attenzione dal difetto confessato, con una mossa inattesa del personaggio, plausibilissima trattandosi d'un uomo di lettere. L'Inghirami scrive: forse una predica, o una semplice missiva. Ha smarrito il filo del periodo. La placida e prospera faccia prelatizia si volge verso l'alto, come per attendere il ritorno dell'idea. In quello sguardo vago lo strabismo si dissipa, perde la sua bruttezza. Vorrei con le parole ridipingervi quel ritratto meraviglioso, quale Raffaello lo ha dipinto con una tersità degna dell'Holbein o di Jean Fouquet, e con una pienezza e una linfa da colorista veneziano. Sul fondo oscuro

Digitized by Google

la rossa calotta, la carne del viso bianca e grassa, la tunica di pesante panno paonazzo, le mani soffici e inanellate che lottano in bianchezza col foglio di carta su cui s'appoggiano, fanno un intreccio di note plastiche e colorate che sfugge alla definizione di qualunque critica e di qualunque elogio (41). Le stesse virtù psicologiche e pittoriche, la stessa divina facoltà di rendere classicamente bello ciò ch'è meticolosamente osservato e documentato, si riscontrano nel *Cardinale* del Prado, testa magra e aristocratica di giovane prelato romano, che sorge dal volume monumentale della mantella di seta rossa marezzata. Il naso aquilino ombreggia una bocca problematica, erasmiana. Se quelle labbra, suggello d'un viso pallido e guardingo, si aprissero, le sentireste forse citare un versetto desolato dell'*Ecclesiaste*, o magari scandere un pungente epigramma latino o una battuta salace di commedia dell'Ariosto o del Bibbiena... (42).

Mentre dipingeva le sue opere più laute e più sanguigne nella Camera d'Eliodoro (43), la magnanima fatica dell'affresco non lo distraeva dal lavoro minuzioso e concentrato del ritratto. Forse del 1512 è il famoso *Giulio II* degli Uffizi: una pagina di colorismo superbo e uno spaccato morale senza pietà. È il papa terribile che spesso e volentieri lasciava la Croce, e, afferrata la spada, puniva una città che non gli paresse saggia; è l'assediatore della Mirandola, che, vegliardo, entrò per la prima breccia, calpestando la neve e il sangue; è colui che lanciò il grido augurale *Fuori i barbari!*; è il protettore e antagonista di Michelangelo, fatto per amarlo e tormentarlo, per appoggiarsi al suo braccio e lesinargli un ducato sacrosantamente dovuto... La sua grossa faccia da timoniere tannato dalla brezza strofina col ventaglio di rada barba bianca il velluto della moz-

Digitized by Google

zetta paonazza. Seduto sulla sua poltrona in attitudine accigliata, egli rimugina un vecchio rancore. Gli occhi ostili evitano lo sguardo; la bocca sottile trattiene la parola amara. *È così vero,* scrive senza iperbole il Vasari, *che fa temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo* (44). Come un epicureo estetizzante differisce da un vecchio generale bilioso, contrasta con questa immagine di forza compressa e di cipiglio l'immagine di Leone X (verso il 1518) (Pitti), placida e grassa, riposata e indifferente. Egli è assiso al suo tavolino, davanti ad un libro miniato che sfogliava, aiutando con una lente montata in oro la sua vista indebolita. Non pensa alla politica in quell'istante, come il corrucciato Della Rovere, ma ai suoi bei codici dalle iniziali granulose d'oro e alle sue monete rare! Due cardinali dai volti fini e stanchi (Giulio de' Medici e Ludovico de' Rossi) lo assistono nell'umanistico svago. La scena, in penombra, opulenta di rossi come il ritratto dell'Inghirami, è precisa e conchiusa, convincente d'obbiettività e preziosa di particolari nel suo largo stile, come un dipinto olandese. « Quivi, scrive squisitamente il Vasari, è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a quel Papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contraffatte sì che non colori, ma oro e seta paiono: vi è un libro di cartapecora miniato che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato che non si può dire quanto è bello. Ma fra le altre cose vi è una palla della seggiola brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa ed il rigirare delle stanze... » (45).

Circa del tempo del *Giulio II* sono il *Bindo Altoviti* della Pinacoteca di Monaco, lo sfarzoso e altero *Ritratto di*

Digitized by Google

giovane della Galleria Czartorisky di Cracovia, e la celebre *Donna velata* della Galleria Pitti: tre altri capolavori. La *Donna velata*, una delle interpretazioni più tipicamente raffaellesche della bellezza femminile, è null'altro che il ritratto d'una splendida popolana romana, vestita di sete opulente e coperta il sommo del capo con una stoffa gialla che le vela le spalle e il dorso. Il quadro è tutto un prodigio di armonie e di contese fra la carne ambrata e i toni bianchi della camicia crespa, sgorgante dal busto, e le screziature arancio su bianco del manicone serico a sbuffi. Il tipo è sano senza volgarità, serio senza fierezza. Chi è costei? Si credette per molto tempo che fosse la Fornarina di romantica memoria e di essenza pochissimo romantica. Ma le sue fattezze (che riappaiono, incupite nell'espressione, nella Vergine della *Sistina* di Dresda) sono molto diverse da quelle d'un altro ritratto, non meno celebre, nella Galleria Barberini di Roma, pure di Raffaello e che ha un maggior numero di voti per mantenere sull'etichetta il nome dell'amasia trasteverina del pittore. Sia come vuol essere: ciò che conta è la bellezza rara dell'opera, la quale rivela nel Sanzio — se non bastassero l'*Inghirami*, il *Giulio II* e il *Leone X* — un superbo colorista. Conviene ricordare che, nel 1511, Raffaello aveva lavorato nella Farnesina, la lussuosa villa dei Chigi, insieme con Sebastiano del Piombo, pittore veneziano imbevuto delle magie chiaroscurali e cromatiche del Giorgione, e capace di rinnovarne l'incanto. Nessun dubbio che la nuova tendenza che si va amalgamando con l'innata potenza disegnativa del Maestro, si sia sprigionata dal contatto con l'artista invido e pigro, ma pieno di doti pittoriche sensuali, che doveva lasciare al mondo due mirabili tele (oggi a Firenze e a Berlino), destinate ad ingannare il pubblico e la critica per secoli, scam-

Digitized by Google

biate, come furono, per ritratti della Fornarina, di mano di Raffaello, mentre rappresentano una bella Romana qualunque, avvolta di rasi e pellicce, e sono opera genuina di Sebastiano del Piombo! (46).

All'ultima fase creativa dell'Urbinate si assegnano, col *Leone X*, quella squisita sinfonia in grigio e biondo che è il *Baldassarre Castiglione* del Louvre — il delicato umanista e diplomatico, autore del *Cortegiano*, in opulento robone di velluto e pellicce (47); la *Fornarina* della Galleria Barberini, poema quasi selvaggio di voluttà italiana, che fonde nello splendore cupo di due grandi occhi di velluto i profumi del cielo latino e l'ombra dei pini romani; infine il duplice ritratto della Galleria Doria a Roma, detto i *Due giureconsulti* (sono invece due letterati), che vi ho riprodotto (tav. 5) perchè non è nella memoria di tutti, come tante opere del Maestro, e perchè unisce alla sublime serenità propria delle più felici ideazioni raffaellesche, un insolito vigore chiaroscurale e una solidità plastica degna di Michelangelo (48). Quanto alla *Giovanna d'Aragona* del Louvre — quella principessa soave, vestita con un lusso fiabesco, dalle mani affilate e dal volto d'un ovale un po' lungo, che fa ancora pensare alla *Gioconda* — siamo costretti a ritenerla opera di scuola. Con ogni probabilità Raffaello, ideata che ebbe la composizione, non eseguì che la testa della creatura angelica che siede in un gabinetto semioscuro, aperto in una loggia del Rinascimento, e sembra un'apparizione d'una fantasia shakespeariana. I discepoli guastarono con l'esecuzione pesante e banale quello che, condotto a termine dalle mani del Maestro, sarebbe diventato uno dei suoi più ammalianti capolavori (49).

Digitized by Google

E veniamo agli affreschi monumentali che Raffaello, aiutato dai suoi numerosi allievi, dipinse nelle sale del Vaticano, per commissione prima di Giulio II, poi di Leone X, profondendovi tesori d'invenzione e di fattura e realizzandovi quello che, con la Volta della Sistina, è il più grande capolavoro della pittura decorativa cristiana. Gli affreschi di mondiale rinomanza delle *Camere* o *Stanze Vaticane*, sono opere per eccellenza *statiche*, d'una serenità profonda che richiama l'antica statuaria, i frontoni dei grandi templi d'Egina o di Atene, e che, adeguatissima ad esprimere il mondo pagano corporeo e ritmico, può parere talvolta inadeguata ad esprimere la diafanità e la passione dell'anima cristiana. Non dobbiamo però dimenticare che Raffaello lavorava in pieno Rinascimento, e nella reggia della metropoli cattolica, la Roma dotta e scettica della vigilia della Riforma, e che quindi sarebbe assurdo chiedergli l'ispirazione tutta interiore ed umile d'un Beato Angelico o d'un Van der Weyden. Il Papa imponeva gli argomenti; eruditi e prelati li saturavano di sottigliezze teologiche e di preziosità umanistiche. Ne nasceva un genere di pittura sapiente, che nelle mani di un artista dotato d'un volo meno superbo sarebbe diventata retorica indigesta. Gli affreschi della Stanza della Segnatura gareggiano in densità di simboli con quelli di Giotto nella Chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi, o col grande breviario esoterico domenicano dipinto nel Cappellone degli Spagnuoli in Firenze. Ciò premesso, lo spirito può addentrarsi, con la certezza di trovare gioie profonde, in questo ciclo di visioni allegoriche o storiche nelle quali è celebrata con tanta abbondanza d'idea-

Digitized by Google

zione e con la più fulgida veste formale, la Chiesa nei suoi miracoli, nelle sue vittorie e nella sua preordinata conoscenza e sapienza, mentre il mondo pagano è esaltato per lo splendore della sua poesia e del suo pensiero.

La Stanza della Segnatura (1509-1511).

Era la sede d'un tribunale ecclesiastico, la Segnatura. Raffaello incominciò le grandi lunette, appena giunto a Roma (settembre del 1508). Si trattava d'un esperimento. Il papa non era soddisfatto dei suoi pittori. Bramante gli aveva parlato d'un certo giovane da Urbino che prometteva di rivoluzionare il mondo. « Vedremo quanto valga, — disse papa Giulio — fallo venire ». E Raffaello venne. Viste le prime figure, il pontefice divampò d'ammirazione. Il Perugino e il Sodoma, licenziati, fecero fagotto. Non più tritume di grottesche e di medaglioni! L'Urbinate doveva dipingere il Trionfo della Fede, della Sapienza e della Poesia, con una grandiosità che fosse per immortalare lui e il sovrano onnipossente che lo prendeva a proteggere. Raffaello creò le sue cose più solenni, più dense di significato e di platonica spiritualità, e più ricche di pensierosa dolcezza.

La *Disputa del SS. Sacramento*, che fu eseguita per prima, spiega intorno all'Ostia celeste, in due semicerchi concentrici, sovrapposti e paralleli, le coorti dei Beati, dei Teologi e dei Santi. La superficie piana si sprofonda come il cielo d'un abside. Al centro geometrico della scena, sotto i piedi del Cristo trionfante, brilla in un nimbo la Santa Colomba, fra puttini vezzosi che reggono libri aperti. Tra il rivelato Paradiso, raggiante di luce d'oro, e l'emi-

Digitized by Google

ciclo di Grandi della terra che venerano l'Eucaristia, splende una calma zona di cielo che, verso sinistra, incorona di luce serale i colli ondulati d'un mite paesaggio umbro. Il mistero dell'effusione di Cristo nella particola si compie alla presenza dei Santi maggiori e dei Mistici eminenti della Cristianità, da S. Gerolamo a S. Tommaso, da S. Agostino a S. Bonaventura, da Dante a Gerolamo Savonarola, avvolti in suntuose cappe ecclesiastiche o paludati di mantelli che arieggiano la toga romana. Sugli stalli di nubi del coro celeste seggono intorno al Dio Uno e Trino, grandeggiante nella triplice forma sul vortice d'una ruota di raggi d'oro, i Patriarchi e i Profeti, gli Apostoli e i primi Confessori della Fede. Tutto ride d'un indicibile splendore di forme, tutto respira una calma estasiante. La contingenza del particolare si sperde nell'assoluto armonioso dell'insieme. Eppure quest'opera inaugurativa, così fervida di novità, ricorda molto nella costruzione teatrale, a conca e a duplice strato, la quasi ingenua *Trinità con Santi* del Perugino, in S. Severo di Perugia, e il *Giudizio Finale* di Bartolomeo della Porta, che Raffaello può aver veduto nella cappella dell'Ospedale di S. Maria Nuova in Firenze. La grazia umbra un po' manierosa ed effeminata suggerisce ancora al giovane Maestro rispondenze e simmetrie arcaiche — come i due terzetti d'angioli librati ai lati dell'Eterno nell'etra granuloso d'oro e folto di vaporosi angiolini — e alcune figure efebiche e sognanti, come il giovane donnesco dai lunghi capelli, a sinistra in primo piano, che forse è Raffaello stesso, in atto di discorrere col vecchio Bramante. Anche la figura del Cristo, mite e alquanto sdolcinata, sembra creata dal Perugino, il quale però non avrebbe forse affrontato con altrettanta fortuna la modellatura statuaria del suo torso ignudo (50).

Digitized by Google

Il *Parnaso* (tav. 6) è una scena di conversazione che si svolge in un mondo superiore. Sulla cima della sacra montagna che non conosce asperità d'acute rocce nè inclemenza d'aquiloni e di nevi, in pieno sole, la coorte placida e felice dei Poeti, liberati dalla prigionia terrestre, s'aduna intorno ad Apollo ed alle nove Muse, per un omaggio alla divinità eterna e universale della poesia. Omero, Saffo, Pindaro, Orazio, Ovidio, Virgilio, Dante, Petrarca, Laura, il Sannazzaro e il Tebaldeo escono dal limbo del tempo per respirare l'immortale giovinezza del canto. All'ombra d'un lauro fremente come un liuto al soffio dello zefiro, Apollo, seduto sull'erba, suona la viola (51). Le Muse, belle e fiorenti nelle vesti scollate e copiose, gli fanno intorno un ridente arcobaleno. Raffaello è ora tutto intento a ideare pose scultorie e mimiche larghe e armoniose. Roma col suo popolo di bianche statue gli splende nel pensiero.

La Scuola d'Atene: dopo il trionfo della Teologia e della Poesia, il trionfo della Filosofia. Non più la nobile campagna della *Disputa*, nè il gibbo di colle sereno del Parnaso, ma gli spazi solenni di un'immensa basilica, commossi dal mormorio d'una moltitudine di filosofi e di sapienti, che professano, che leggono, che disputano. La navata di S. Pietro, con le volte a cassettoni poligonali, con le teatrali sfuggite di spazio dei transetti e con le nicchie popolate di statue gigantesche, — come sarebbe sorta secondo i piani del Bramante — raccoglie tutti i filosofi antichi, orbi della luce di Cristo, ma, come la loro discendenza, avidi di verità e di saggezza. Sono in tutto cinquantadue figure, anzi statue. Grandeggiano nel centro della nettissima prospettiva i due iniziatori del pensiero, Platone, l'idealista, e Aristotile, lo sperimentale. Archime-

Digitized by Google

de, Diogene, Zoroastro, Omero, Virgilio, ciascuno nel gruppo dei suoi discepoli, si dividono coi due patriarchi pagani il privilegio di spezzare alle turbe il pane della scienza. L'opera è un portento, non solo quanto a bellezza costruttiva, ma quanto a varietà, verità e dignità di pose e di gesti. L'assorta lettura, la meditazione, l'attenzione, l'ammirazione, l'eloquenza trovano accenti di un'efficacia sublime. E l'insieme non è già disgregato da tutta quella mimica appassionata e discorde di gente che insegna e di gente che impara: risuona invece come un solo accordo in cui siano fuse tutte le note, e tutte le dissonanze siano arcanamente temprate. La nettarea dolcezza di alcuni tipi di adolescenti sfiora l'adusta maschiezza di giganti barbuti, accovacciati a scrivere, facendosi leggio col ginocchio, o seduti in atto cogitabondo sul marmo levigato d'una scalèa. Accanto a figure che serbano il sorriso amoroso del primo Raffaello, eccone altre che sembrano vivere del palpito d'un cuore più veemente. Muscoli turgidi, membra da lottatori, pose d'abbandono eroico, che concentrano la forza per un nuovo balzo nell'azione. Che nuova luce è sfolgorata nella mente di Raffaello? Mentre egli lavorava nella Stanza della Segnatura, s'approssimava il giorno in cui, a pochi passi dal futuro sacrario della sua grandezza, sarebbe caduto un ruvido palco di travi e di tele, e sulle mille teste della folla, agitate da un rifolo di stupore, si sarebbe spiegata come un nembo d'uragano la Volta di Michelangelo, con la minaccia dei suoi Profeti e il tormento dei suoi schiavi. Ecco perchè la *Scuola d'Atene* non è tutta serafica. Ma se voi volete lasciare l'affresco divino con un'impressione incancellabile di soavità raffaellesca, cercate nell'estremo angolo di sinistra, fra l'arabo Averroè che si curva verso Pitagora, ed Epicuro impampinato e guanciuto come

Digitized by Google

un Bacco, che legge un libro appoggiato sul tronco d'una colonna mozza... Una testolina di bel fanciullo si volge a guardarvi. La folta zazzera ricciuta inquadra un visetto serio, quasi triste. È il piccolo Federico Gonzaga, che in quei giorni litigava col suo abbaco e la sua grammatichetta. Che ci fa nel palazzo dei sapienti? Il papa volle che ci fosse anche lui. Imparerebbe... ad imparare! Poveri dentini bianchi e piccini come perle, condannati a masticare il pane, spesso duro e grigio, della grama scienza degli uomini! (52).

La Stanza d'Eliodoro (1512-1514).

Gli argomenti qui non sono più allegorici, ma storici. La Chiesa ora enumera le sue vittorie e i suoi miracoli. Giulio II, che aveva dettato il programma, non vide l'opera compiuta. Morì nella notte del 20 febbraio 1513, e il suo successore, Leone X, suggerì all'artista varianti adulatorie, *pro domo sua, pro domo medicea*....

La *Messa di Bolsena*. Siamo in pieno capolavoro. L'incresciosa presenza della vasta finestra aperta nel muro da dipingere, che ruba tanta superficie e impedisce di svolgere la scena in un sol piano, come nella *Scuola d'Atene*, fa invece da sprone al Maestro. L'architrave sarà la base dell'altare sopraelevato su cui un celebrante incredulo si convince alla Fede, perchè l'Ostia della Comunione gli gocciola sangue fra le dita (53). Negli spazi laterali, occupati da due rampe di scala, si moverà la folla e si schiererà il corteo del Pontefice: perchè è Giulio II in persona che, inginocchiato davanti ad un faldistorio trapunto, assiste, nel coro d'una basilica, al prodigio, giunte le mani grassocce e serrata la bocca in atto di quasi arcigna devozione.

Digitized by Google

Alle spalle del papa, vestito di velluto vinato e di candida lana, un'immobilità statuaria, di cui è capace solo la gente di chiesa, incide su sfondi oscuri o neutri due meravigliosi ritratti di cardinali anziani, dall'ignuda calvizie, con le mani giunte o incrociate sul petto. Più in basso stanno inginocchiate cinque guardie svizzere, nella magnifica screziatura dei costumi a zone decise di velluto rosso, verde e nero — teste da medaglia, profilate con un'evidenza mantegnesca, o fisse a guardarci con serenità quasi ironica (tav. 7). La musica del colore è qui degna dei Veneziani più grandi. Uno di essi, l'abbiamo detto, operava nell'orbita di Raffaello, proprio in quel tempo: Sebastiano del Piombo. Raffaello era come l'ape che sugge da ogni fiore, e ogni nèttare trasforma in miele. L'ardore cromatico di Giorgione, di Palma il Vecchio e di Tiziano, passò nella sua pittura, intatto, stupendo di freschezza, attraverso all'esempio del Frate del Piombo. In nessuno fra i dipinti del Sanzio (esclusa la *Liberazione di S. Pietro*, in questa stessa Stanza) è visibile tanto desiderio di sfogare l'ebbrezza d'un sogno di porpore, di nevi e di fiamme. Qui leviti in camice bianco, genuflessi contro il legno quasi nero d'un bancale, reggenti grossi ceri sormontati da aloni d'oro, che sfioccano al vento; qui i forti contrasti fra la porpora cardinalizia e l'opacità scura dei fondi; qui calici, ampolline e candelabri d'oro che scintillano sordamente in un'atmosfera dorata di cappella; qui, da una vasta apertura nella parete del tempio, gli strati di vapore d'un cielo imbevuto di platino dalla luna nascosta. La bellezza dell'episodio del corteo pontificale fa dimenticare la mirabile scena d'esaltazione popolare che Raffaello rappresenta, nello spazio di sinistra. È l'entusiasmo religioso dei poveri, che scoppia in gesti ardenti, in implorazioni, in teneri sguardi senza parola. Donne giunoniche e

Digitized by Google

fanciulline dal viso d'angiolo tendono le mani verso il miracolo. Una comare seduta a terra in una profluvie di panni, ci volge le spalle, estranea a tutto ciò che non sia il gruppo irrequieto di bimbetti dai grandi occhi oscuri e vispi, che le brulica intorno. Di qua movimento e passione, linee sinuose, sempre rotte o intrecciate; di là masse d'un'immobilità solenne, esprimente a meraviglia la devozione grave e ieratica del mondo sacerdotale.

Giulio II ricompare nella *Cacciata d'Eliodoro*, seduto sulla sedia gestatoria, in gran calma, intento a guardare ciò che succede. Siamo nel tempio di Gerusalemme, che rassomiglia molto al nuovo S. Pietro. Eliodoro, tesoriere di Seleuco Filopatore, re di Siria, ebbe ordine dal suo principe di forzare le porte del tesoro sacro e d'impossessarsi di quanto contenesse. Ma mentre il saccheggiatore stava per uscire coi suoi scherani curvi sotto il peso dei vasi e delle casse d'oro, fu investito da un cavaliere in armatura sfolgorante e da due giovani di bellezza e di forza sovrannaturali, che lo atterrarono a colpi di mazza e di verghe. Così narra il Libro dei Maccabei. Quest'impetuoso attacco e la caduta d'Eliodoro sotto le zampe del cavallo, sono lo spettacolo che il papa Della Rovere, abituato a cacciare intrusi col ferro e col fuoco, contempla dall'alto della sua portantina, sorretta da sediari distratti che cercano il nostro sguardo. Non neghiamolo ad essi. Sono personaggi interessanti, e superbi ritratti: uno è l'incisore Marcantonio Raimondi, divulgatore delle opere di Raffaello; quello più nascosto è l'architetto e pittore Baldassarre Peruzzi. Anche qui donne del popolo con putti, atteggiate a stupore ed a paura. Il gruppo del cavaliere e dell'atterrato è efficacissimo nella misurata forza statuaria. Ma l'opera, piena di

Digitized by Google

dosati e bilanciati effetti, comincia a risentire di classica astrattezza. Troppa bravura di disegno e troppi ricordi di statue classiche (54).

La *Liberazione di S. Pietro* è una di quelle creazioni della pittura che non si possono descrivere. La parola non sa rendere il pallore d'una fosforescenza o l'irradiazione d'un fomite luminoso in un'ombra opaca o diafana. Permettetemi dunque di limitarmi ad additarvi le trascendenti bellezze chiaroscurali e luministiche di questa fantasmagorica composizione, senza cercare di parafrasarle con la grama letteratura. Anche qui, come nella *Messa di Bolsena*, c'è il finestrone che dovrebbe rovinare tutto e che invece aguzza l'ingegno dell'artista e gli ispira la più nuova e naturale e felice impostatura scenica. Le due rampe ai lati; nel mezzo, sopraelevata, la carcere, aperta in un grande arco, sbarrato da un'inferriata come un angiporto da belve. Tre episodi. Al centro l'Angiolo radioso che si china a spezzare i ceppi del prigioniero. A destra l'Angiolo e il prigioniero liberato che scendono la scala tra le guardie immerse nel sonno. A sinistra l'allarme tra i custodi. Forme vaghe, rigide e metalliche nella tenebra; scintillio di corazze, di gambali e d'elmi al trascorrere del bozzolo di luce che fascia l'Angiolo, simile ad una grande farfalla nottiluca; palpiti rossastri di torce che spalmano di sanguigno l'acciaio d'armature, gelato dai riflessi smorti della luna calante tra velari di nubi. Tutto Gherardo delle Notti in germe, ma con la magia di Rembrandt e il sublime idealismo di Raffaello (55).

Il quarto affresco della Camera d'Eliodoro, *Attila arrestato alle porte di Roma da papa Leone I*, è una magnifica coreografia, un finale di ballo archeologico con scalpitio

Digitized by Google

di cavalli tra le comparse vestite da barbari, con luci sinistre d'incendio che rompono cortine di fumo, con sventolanti vessilli e protese ricurve bùccine sul mareggiare d'un esercito impetuoso e iperbolico. Tanto impeto e tanta minaccia sono affrontati senza il minimo segno d'inquietudine dal placido corteo del Pontefice, che sbocca dalla svolta d'un sentiero, giungendo da Roma, di cui si vedono all'orizzonte le moli e le rovine. Con qualche stupore vediamo assiso sulla ben bardata mula, più candida che neve, Leone X, invece che Giulio II, che aveva ordinata la pittura. Il papa Della Rovere è morto. Gli assenti non hanno mai ragione. Leone X fece cambiare il busto al bel ritratto, e si assunse la pena di abbozzare il piccolo gesto con la mano bianca e affilata, che basterà a far cadere il furore dei membruti Unni (56). Concorre a gettare nelle loro file l'indecisione e il terrore, l'apparizione, nel cielo, del resto molto pacata e decorativa, degli Apostoli Pietro e Paolo con le spade sguainate. L'*Incontro di Leone I con Attila*, pur contenendo dovizia di particolari ammirevoli, pecca d'un certo eccesso di turgore formale e d'abuso di motivi classici, desunti dalle sculture romane, in specie dai grandi bassorilievi d'argomento militare che fasciano le colonne coclidi di Roma.

La Stanza dell'incendio di Borgo (1514-1517).

In questa Stanza, la cui decorazione fu commessa al Sanzio dal papa mediceo ad onore della Chiesa ed esaltazione del proprio pontificato, l'unica composizione tutta di Raffaello è il celebre *Incendio di Borgo* (tav. 8). L'esecuzione dell'affresco però è in gran parte dovuta ai suoi disce-

Digitized by Google

poli Giulio Romano e G. Francesco Penni, detto il *Fattore*, che eseguirono gli altri mediocri affreschi della Stanza. Davanti a quella pittura, non indegna di Michelangelo per la potenza scultoria e strutturale, ma povera di vita sanguigna e di comunicatività sentimentale, avviene una serie di scismi nelle schiere degli artisti. I classici si separano dai romantici, i coloristi dai disegnatori, i pittori nati, dai letterati che dipingono; gli adoratori della macchia dai devoti del volume, gl'incolti dai troppo colti, i torrenziali dagli statici. Ciascuno confessa la propria tendenza con bellicosità. Si adora e si esecra. L'argomento della pittura è leggendario. Si tratta d'un segno di croce che salvò Roma dalle vampe divoratrici. Il papa Leone IV, nell'847, con una fervida prece placò un vasto incendio scoppiato in Borgo Vecchio e conservò l'Urbe ai secoli (57). La scena è trasportata con un audace anacronismo umanistico dal Medioevo al mondo classico. Di medievale non c'è che la facciata della vecchia Basilica di S. Pietro, in fondo, coi suoi musaici bizantini. La loggia da cui il Papa impartisce la proficua benedizione è del più puro stile del Rinascimento. Tutto il resto sarà la Roma di Nerone, o Atene, o Troia, ciò che volete, ma non l'umile Borgo Vecchio del secolo IX, con le sue casipole di legno pronte a divampare e le sue ortaglie tra le mura e gli archi smozzicati! Ci si aggira in un museo di meravigliose statue che, in uno scenario d'architetture della Roma imperiale, fingono la vita e narrano un fatto tragico con una correlazione prestabilita di gesti. Ecco donne maestose e poco atterrite, dalle tuniche aderenti, che portano anfore. Eccone che fuggono, trascinando vesti prolisse e spingendo avanti Ercolini o Bacchi in erba, piagnucolosi, nudi come la mano e forbiti come marmo. Ecco un atleta ignudo anch'esso, che nel gettarsi giù da un muro, è ancora

Digitized by Google

appeso con le mani alla cresta tagliente e guizza con le tese gambe muscolose... Una supplice apre le braccia con un gesto di disperazione raciniana. Una madre getta dall'alto il pargolo in fasce, nelle braccia del nerboruto genitore dalla tunica succinta. Ecco anche Enea che fugge, col vecchio Anchise sulle spalle e a fianco il figliolino Ascanio, mentre crolla nelle fiamme la reggia di Priamo. L'occhio gioisce nell'intreccio di quelle forme sane e potenti, nobili e pure. Ma il sentimento e la fantasia sono sorpresi da un diaccio marasma. Abimè, l'antichità e Michelangelo hanno traviato Raffaello, la scoltura ha uccisa la pittura! Il regno dell'accademia incomincia. I perfetti simulacri marmorei che il Sanzio anima con una vita meccanica da palestra sono il preludio dei compassati manichini greci di Guido Reni e del Maratta, e, peggio, delle marionette eroiche di stucco, del David, dell'Appiani e del Camuccini!

Uscendo dalle Stanze Vaticane...

I caratteri comuni delle pitture del Sanzio nelle Camere Vaticane sono, come avete veduto, un'olimpica calma anche nell'esteriorizzazione delle passioni violente, la concezione statuaria ed architettonica della pittura, una facoltà meravigliosa di astrazione idealistica e un culto ardente per le forme corporee trasfigurate dall'intelligenza, secondo il canone essenziale dell'arte antica. Raffaello adoperava, con un'abilità che ha del sortilegio, la bellezza di Fidia, per esaltare la fede e la potenza cattolica. Egli commentava il dogma e celebrava il trionfo di un'istituzione transumana e solenne com'è la Chiesa, senza l'ingenuità nè il fuoco mistico dei Primitivi, nè con la sensualità travol-

Digitized by Google

gente dei Veneti o con la tenerezza sentimentale dei Lombardi, nè tampoco con la drammaticità individuale di Michelangelo. Le sue pitture esprimono a meraviglia quell'istante in cui il sentimento religioso, a contatto col paganesimo intellettuale del Rinascimento, diviene coltura e bellezza, guadagna in esterno splendore ciò che perde in interiore purezza, e, come uno smalto di perfetta riuscita, viene dagli artefici sapienti lasciato coagulare in forme dall'impeccabile serenità e dall'armonia altera, quasi senza palpito. Come massima manifestazione della potenza di Raffaello, queste scene epiche, d'un intellettualismo così riposato, d'una grazia così maestosa, d'una varietà così sapientemente fusa in unità, valgono a rivelarci le doti sovrane d'un artista, al quale mancò solo la gelosia della propria individualità, per sorpassare i creatori di tutti i tempi, e che si limitò ad assimilare, a completare ed a riassumere con divino compiacimento le forze nobili e belle del suo secolo, mentre supremo oggetto dell'arte è strappare al nulla la vita, con la lotta e col dolore. Dall'esame di esse noi comprendiamo in quante cose eccellesse la sua mente. La *Disputa del SS. Sacramento*, ancor tutta suffusa di misticismo quattrocentesco e di soavità peruginesca o perugina, il *Parnaso* dalla gioia elisia, la *Scuola d'Atene*, d'una limpidità dialettica degna di Platone, gli affreschi della Stanza d'Eliodoro, pieni di sensualità trasfigurata — sono composti con la stessa luminosa felicità e armonia di struttura che ispirano gli edifizi del Bramante e le sinfonie serene di Gluck e di Mozart. Paradiso e terra, pensiero e carne vi si identificano in soavità unica d'accordi, in melica consonanza di linee. Su quei volti, sorrisi da una giovinezza ideale o trasfigurati dalla nuova adolescenza della fede e dell'amore, non trascorre l'ombra d'una nube; nei gesti larghi ma casti

Digitized by Google

e musicali, oratorii ma contenuti da un arcano desio di silenzio, splende la sanità felice dell'*uomo* ideale, in cui Dio ha riflesso un raggio della propria perfezione e che la vita dolorosa non ha ancora sfiorito o corrotto.

Fatiche apollinee.

Raffaello Sanzio è tale prodigio di fecondità da vincere qualunque artista. Il Tintoretto, Rubens e Rembrandt, produttori fluviali, se fossero vissuti solo trentasette anni, non avrebbero lasciata un'eredità di bellezza così vasta e così preziosa. Alle opere che ho finora trascelte nel suo laboratorio sconfinato, c'è da aggiungerne, a costo di scrivere una giaculatoria di titoli e di laudi, alcune capitali per pregio intrinseco e per grandiosità. Nel 1511, il Maestro, mentre lavora ai grandi affreschi della Stanza della Segnatura, dipinge a fresco, nella Farnesina — la celebre villa costruita da Baldassarre Peruzzi, in riva al Tevere, per il banchiere papale e mecenate Agostino Chigi — la vezzosa *Galatea* fra i tritoni, le ninfe e gli amorini, che è una delle più ridenti fantasie della sua arte paganeggiante. Dell'anno seguente è il gagliardo *Profeta Isaia*, dipinto a fresco sopra un pilastro della chiesa di S. Agostino in Roma, concezione che grida al mondo l'emozione causata nell'artista dalla Bibbia di Michelangelo, squadernata nel cielo corrusco della Sistina. Nel 1514, il munifico Agostino Chigi commette all'Urbinate l'affresco delle *Sibille* sopra l'arco d'una cappella in S. Maria della Pace: e la bufera della rivelazione che faceva sussultare le viragini del Buonarroti, si placa in soavità di belle donne ben drappeggiate, che ascoltano un annuncio propizio dalla bocca di vezzosi angioletti. Nel

Digitized by Google

dicembre del 1517 il Maestro scopre la volta della galleria della Farnesina, con la *Storia di Cupido e Psiche*, inghirlandata dall'opulenta decorazione floreale e fruttuaria di Giovanni da Udine. La favola sensuale ed ermetica narrata da Apuleio si scompone in deliziose vignette mitologiche, in cronache argute di pettegolezzi divini, popolate di nudi d'una venustà correggesca, entro nidi di verzura broccata di bacche e di corolle. Peccato che l'esecuzione, dovuta ai discepoli Giulio Romano e il *Fattore*, renda greve e volgare ciò che Raffaello ha concepito con la fantasia di Ariele!...

Ma ormai Leone X lo vuol tutto per sè. Nel 1515 gli commette la vasta opera dei cartoni degli *Arazzi*, destinati ad ornare la parte inferiore delle pareti della Cappella Sistina. Di quei dieci cartoni mirabili, eseguiti, si può ritenere, senza cooperazioni contaminatrici, il Museo South Kensington di Londra ne conserva sette, pervenuti per una sequela di strane peripezie, da Roma, fino al castello di Hampton Court. Sono tempere di grande effetto, nelle quali sono narrati, in uno stile sobrio e sontuoso nello stesso tempo, i fatti della vita di Cristo e degli Apostoli. Basterebbe ad immortalare la serie la *Pesca miracolosa*, in cui Raffaello si rivela grandissimo paesista (58).

L'eclettico artefice era successo al Bramante come architetto delle *Logge Vaticane*, lunga galleria a vetri, aperta sul cortile di S. Damaso. Egli provvide anche alla decorazione di quella luminosa prospettiva. Gli spicchi di volta, le lunette, i pilastri e gli archi ridono d'una mirabile efflorescenza, dipinta o a stucco: fogliami, rabeschi, targhe, cammei, ghirlande di frutti e fiori, pesci, conchiglie, bestiole e mostri, arrampicati per ogni dove, alla maniera degli ornamenti delle Terme di Tito, allora scoperte da poco, che si dicevan *grottesche* (da *grotte*). Il vivido insieme or-

Digitized by Google

namentale, oggi assai offuscato dal tempo, è dovuto alla genialità di Giovanni Ricamatore, detto *Giovanni da Udine*, alunno e collaboratore degno del Sanzio. Egli vi ha dato prova di saper fondere in una seducente bellezza motivi stilistici d'eleganza classica e vivaci figurazioni naturalistiche (tav. 13). La fauna e la flora di Giovanni da Udine sono miracolosamente pittoresche e vere: il cervo, lo scoiattolo, il topo, la pernice, la quaglia, l'anatra, la rondine, il delfino, il gambero, la sogliola, la squilla, il ramarro, la lumaca e la biscia hanno trovato in lui un ritrattista arguto come Esopo, e preciso e innamorato come un miniatore del '400. Del pari, sua mercè, foglie, viticci, corolle e grassi mazzi di frutta ci aprono il verziere profumato della voluttuosa Rinascenza. In ciascuna delle tredici vòlte della Galleria furon dipinti quattro affreschetti, contenenti scene della Storia sacra: il loro insieme è noto col nome di *Bibbia di Raffaello*, benchè Raffaello molto probabilmente abbia solo ideate le composizioni, che furono poi eseguite con maggiore o minore abilità dagli alunni Giulio Romano, Pierin del Vaga, il *Fattore*, ecc. Manifesti segni di decadenza si notano in molti di questi piccoli quadri, alcuni dei quali però — certo quelli meno lontani dall'ideazione originale — sono veri gioielli: ad esempio il *Mosè sull'Oreb*, il *Mosè salvato dalle acque* e il *Battesimo di Cristo*. Gli adepti poco scrupolosi appesantirono le forme, si crearono tutto un ricettario d'effetti teatrali, e nelle agili e vivide invenzioni del loro tradito Maestro intrusero un'atticciata truculenza che pretendevano di far scambiare per michelangiolismo.

Nella quarta Stanza vaticana, detta *di Costantino*, lo spirito del Sanzio brilla ancora di luce velata, attraverso alle rapsodie appariscenti e vacue che Giulio Romano, con l'aiuto del *Fattore* e di Raffaellino del Colle, fece dilagare

Digitized by Google

sulle pareti, dopo la morte del Sanzio, a due passi dal sacello in cui freme il tenero sogno religioso del Beato Angelico (59). I tre apostoli, pieni di fede ma poveri d'umiltà, si giovarono di cartoni lasciati da Raffaello. La cosa più degna di lui, in quel sacrario alquanto profanato, è la grandiosa *Battaglia di Costantino al Ponte Milvio*, eseguita tutta, con innegabile bravura ed amore, da Giulio Romano, che fece con essa l'opera che lo immortala e lo confonde per un attimo nella luce del Maestro.

Epilogo raffaellesco.

Non mago come Leonardo è quest'uomo che straripa dal suo secolo per virtù di genio, ma ne respira la vita serena, circoscritta e sontuosa; nè eroe ferito, come Michelangelo. Raffaello è sano ed umano. Le anime tranquille, in cui non pulsa l'ardore della scienza illimitata, nè geme l'affanno dell'al di là, ma solo arde la sete delle forme belle e dei ritmi puri, trovano nella sua arte la più limpida gioia. Per gli altri spiriti la sua creazione pecca quasi per un'esorbitanza di bellezza, per una mancanza di ritmi avversi, per un abbandono astratto della poesia e della forma pura a sè stesse, senza contrasti con la realtà brutale e senza balzi nella vertigine dell'estasi. *In medio stat virtus*: tale è la sua formula, centripeta e polarizzante. Mentre gli consente d'essere in ogni attimo profondamente umano, essa gli vieta, per una virtù d'oblio e di purificazione, di conoscere la triste feccia dell'umanità; mentre lo preserva dalle cadute nei botri della prosa, gl'impedisce di confondersi con l'infinito, di lambire nella mistica levitazione le pieghe del manto di Dio. Ma se noi gli rimproverassimo, avventati, quella olimpicità che sembra sdegnare le passioni

Digitized by Google

agitate e profonde e le ansie metafisiche, o ignorarle, le sue labbra dal greco contorno s'aprirebbero a confonderci, soffuse d'un sorriso di misteriosa ironia. Non cascata nè abisso io fui — direbbe quell'ombra ideale — ma terso fiume e ridente valle. Chiedi tu forse al mare tenebroso le rose e i crochi, e al cielo innube la voce tremenda del tuono?

I MAESTRI DI MICHELANGELO.

Michelangelo tredicenne fu allogato da suo padre, podestà di Caprese in Casentino, a bottega presso Domenico Ghirlandaio. La natura, che noi chiamiamo *storia* quando la consideriamo nell'uomo e nel tempo, ha di queste fantasie. Beethoven si formerà nella Vienna frolla e metastasiana dell'ultimo quarto del '700; Michelangelo sboccia nell'orticello borghese del placido affrescatore di Santa Maria Novella. L'artista che doveva spezzare per sempre la tradizione e vergare il nuovo evangelio dell'arte intingendo la penna di ferro nel sangue del proprio petto, vide per la prima volta che cosa fosse bellezza creata dall'intelligenza, nelle tavole dolci e contemplative, concepite con rispettosa deferenza per il costume e scritte con deliziosa letteralità dal pittore più pacato e terreno della Scuola fiorentina. Il leoncello arrotava intanto l'ugna contro la cote arida e cocente della vita. Mentre i garzoni comuni eseguivano con pecorile impegno la bisogna giornaliera dello studio, abbattevano quel tanto che bisognava di panni broccati, di rabeschi architettonici e di fioretti di cera tra le erbe senza rugiada, — il piccolo atleta giocherellava con certi duri gingilli, che dovevano additarlo all'ammirazione ed alla sorda invidia dei colleghi. Ricontornava con un tratto sapiente ed evocatore disegni di teste di donne, ricalcati con

Digitized by Google

titubanza da un condiscepolo su modelli del maestro; disegnava per spasso, con mirabile perfezione, il ponte eretto dal Ghirlandaio nel coro di S. Maria Novella; ritraeva a penna una diavoleria incisa in rame da Martino Schongauer, e coloriva i dèmoni-vampiri che battono S. Antonio, coi riflessi bizzarri che sorprendeva in Mercato Vecchio, nei cumuli di pesci e di crostacei; oppure contraffaceva a maraviglia disegni e vecchie incisioni... Il maestro dalle serene visioni che doveva guidare quel novizio ardente e strano, trasecolava davanti a quelle bravure, talvolta concepiva persino un po' d'invidia per quella forza tumultuosa e ribelle, compressa nel gramo corpo d'un ragazzo.

Quando, poco dopo, Michelangelo fu messo accanto al vecchio Bertoldo, nel giardino di S. Marco, ove Lorenzo il Magnifico aveva adunate mirabili statue antiche, un mondo nuovo si aprì davanti agli occhi dell'adolescente solitario e chiuso: il mondo della bellezza plastica, quella bellezza che si gode con le pupille e con la mano, che si vagheggia e si accarezza, che più nasconde nella malia sensuale delle forme il dramma della lotta contro la materia restìa. Il nuovo maestro ben poco poteva rivelargli: egli era un buon pratico, e soprattutto era stato un alunno del grande Donatello: ma le sue mani, per i molti anni, ricadevano stanche, e la mente non assurgeva a sogni superiori. Credo che in quel tempo Michelangelo si recasse molto spesso a meditare nella cappella dei Brancacci al Carmine, le cui pitture augurali di Masaccio, tutte sinteticità severa ed evidenza disegnativa, servivano di modello a quanti artisti mirassero a passare il loro istinto plastico al laminatoio doloroso dello stile. Nell'ottobre del 1494, diciannovenne, quando aveva già creato nel marmo la *Battaglia tra i Lapiti e i Centauri*, andò a Bologna: e fu come un abbagliamento.

Digitized by Google

Jacopo della Quercia si levava, con l'esempio delle opere, a corroborare la fede natia del giovane genio in un'arte tutta di moto, di muscolosità eroica e di quasi scabro tormentato rilievo. Lo scultore succinto della vita d'Adamo e di Cristo, dalle formelle aspramente gradinate del gran portale di S. Petronio additò la sua vera strada al futuro plasmatore del *Mosè* e degli *Schiavi*. Egli non aveva più che da imbattersi nel pandemonio anatomico scatenato dai rigidi pennelli di Luca Signorelli sui muri del Duomo d'Orvieto, quell'apocalisse di turbe ignude e muscolose, avvinghiate dai diavoli o cosparse di fiori da angeli senza dolcezza, per sprigionare dal proprio genio di scultore nato un'inconscia vocazione pittorica che avrebbe capovolte le leggi tradizionali dell'arte.

Questi gl'iniziatori di Michelangelo: il quale però, nonostante i precursori, rimane senza precedenti nella sua concezione formidabile dell'arte e del mondo.

I quadri di Michelangelo e il cartone della « Battaglia di Càscina ».

La prima pittura conosciuta di Michelangelo è il celebre tondo degli Uffizi, con la *Sacra Famiglia*, dipinto a tempera nel 1505 o 1506, per Angelo Doni, amatore fiorentino. È un capolavoro di maschia bellezza, in cui, meno l'anelito metafisico, è promesso tutto ciò che sarà mantenuto nell'epopea della Sistina. Sopra uno sfondo vago di paese, intercettato dalle agili membrature d'un popolo d'atleti ignudi, stacca con la nettezza e il volume imperioso d'un blocco di marmo colorato il gruppo dei tre personaggi santi, intrecciati in compatta ghirlanda a vortice. La Madonna, inginocchiata al suolo, torce il busto e il capo al-

Digitized by Google

l'indietro per prendere tra le braccia gagliarde il Bambino, muscoloso e accigliato come un piccolo Ercole, che le vien pòrto da S. Giuseppe, pur esso accovacciato, dominante con la testa adusta e canuta il nodo di membra e di panneggi. La scena ha l'impianto scultoreo e severo dei tondi del Signorelli: ma la classica nobiltà delle forme, la superba euritmia del gioco lineare, la modellatura impeccabile, lo splendore freddo dei colori, alleati da magnifici trapassi d'ombra, ci portano lungi dalle sintesi crude e arcigne del pittore cortonese (60). Di poco posteriore a questa prima prova del Buonarroti nel campo della pittura, è la *Deposizione* incompiuta della Galleria Nazionale di Londra: emblema di figure lunghe e dolenti, simili a fantasmi ondulosi, scolpiti nel diaspro, che sorreggono in piedi con uno sforzo irrigidito l'esanime corpo alabastrino del Cristo, immune dai segni del martirio e del trapasso. La scena concentra nella polifonia grave e frigida dei colori il silenzio tragico delle *Deposizioni* di marmo di Firenze e di Roma (61).

Altre pitture certe di Michelangelo su tavola non si conoscono. L'affresco sterminato era il suo campo naturale: e il destino gli parò innanzi le muraglie nude di Palazzo Vecchio e della Sistina. Lo vedemmo, nel 1505, lavorare, in gara con Leonardo, al cartone della *Battaglia di Càscina*, per il Palazzo Pubblico di Firenze. Ma l'opera non fu tradotta sulla parete del Salone del Gran Consiglio: e il cartone preparatorio, che i contemporanei giudicarono sublime, scomparve. Alcune stampe dell'epoca riproducono un episodio della *Battaglia*, che doveva essere vasta e complessa non meno che quella di Leonardo; è l'istante in cui le soldatesche fiorentine, mentre si bagnano nell'Arno, odono il segnale dell'assalto e balzano fuori dall'acqua e corrono, rivestendosi a furia, verso il bosco d'onde sbuca il nemico.

Digitized by Google

Un tema ideale per sfoggiare scienza di nudo e scatti violenti di membra muscolose! Le stampe di Marcantonio Raimondi, d'Antonio Veneziano e di Luigi Schiavonetti, se ci serbano il concetto d'una parte di quell'opera, traboccante d'energia eroica, espressa con un'incisività quasi arida e con una violenza quasi nevralgica, la deformano in molti particolari: introducono, per esempio, arbitrariamente nel fondo, invece del severo deserto roccioso ideato da Michelangelo, le meticolosità d'un paesaggio fiammingo, ed esasperano la ricerca d'esattezza anatomica fino a rappresentare scorticati i muscoli e i tendini dei belluini soldati che s'arrampicano sulla sponda dirupata del fiume. Pochi disegni preparatorii del Maestro, conservati agli Uffizi ed al British Museum, e una bella descrizione del Vasari (62) sono quanto v'ha di meglio per farsi un'idea del capolavoro senza fortuna. Il Buonarroti, più che rappresentare l'aspetto empirico d'un combattimento, ne aveva espresso plasticamente l'idea platonica. Non dimentichiamo l'asserto del Cellini, corroborato da quello del Vasari: che cioè i cartoni della *Battaglia di Càscina* e della *Battaglia d'Anghiari* furono *la scuola del mondo*. Vedremo nel terzo libro di questa Storia, quale insegnamento abbiano ricavato dalla gigantomachia ideale di Michelangelo alcuni discepoli mal preparati a digerire la midolla di leone che imbandiva loro il titano di Caprese.

La Bibbia di Michelangelo.

Michelangelo era triste: triste e grandioso come le solitudini delle Alpi Apuane arse dal sole, dove andava coi minatori e i segatori a scavarsi il marmo onde scolpire i suoi colossi addolorati. La natura così l'aveva fatto, e la

Digitized by Google

vita non gli sorrise: non ebbe chi lo amasse teneramente, non ebbe altri figli che le sue opere fredde e superbe, in cui non v'è di dolce che la levigata tersità del marmo, quando non è aggredito a scalpellate tremende o tutto scabro di raschiature cocciute e irose. L'unica donna che amò, la poetessa Vittoria Colonna, marchesana di Pescara, la conobbe quando egli aveva più di 60 anni, ed essa ne aveva quarantaquattro ed era tutta dedita a pii pensieri... Trascorse la vita a scolpire il marmo ribelle, a dipingere colossi su volte umide, col capo torto all'indietro e con le membra indolenzite; a disputarsi con Papi esigenti e prepotenti che volevano spezzare la sua volontà di ferro, a combattere con l'avidità e la cortezza di mente di chi lo faceva lavorare senza comprenderlo e lo compensava con grettezza, a sfidare i nemici che si alleavano per calpestare la sua gloria, a concepire capolavori ineseguibili ed a bisticciarsi con parenti bisognosi e meschini... La sua patria, Firenze, perde la libertà; il suo secolo diventa vile, parolaio, impostore. E quell'anima assetata di virtù e di bellezza, sanguina. Quando esco dalla *Sistina* o da S. Pietro in Vincoli, mi par di vederlo vagare, come lo videro i contemporanei, nei tempi di neve, fra le tombe e le rovine antiche, magro e tetro in quello squallore di marmi e di gelo. A Firenze, la sua Firenze che egli aveva fortificata invano contro gli attacchi del nemico, lo immagino nascosto e tremante nel campanile di S. Niccolò d'Oltrarno, mentre la soldatesca invade la città tradita e arresa; oppure lo scorgo seduto, triste e muto, col Granacci o con qualche altro compagno, nell'osteria di Mariotto, intento a rimuginare, tra due sorsi svogliati di vin della Rufina, un'*aria di testa* o la piega d'una spalla per una statua sepolcrale; oppure lo vedo, già vecchio, avviarsi melanconicamente ver-

Digitized by Google

so S. Maria del Fiore, ed entratovi, sostare sotto quella cupola abissale, in quell'immensità buia, a contemplare, a pregare, proprio in quel punto in cui gemerà il marmo martirizzato della sua ultima opera scultoria: il *Cristo deposto della Croce*... La sua pittura è lo sforzo d'un uomo potente come un Dio, ma torturato come un reprobo. Per non scoppiare in singhiozzi sulla rovina di ogni ideale, egli impenna colossi, eleva montagne di giganti, vuol provarsi a vincere la sua miseria, il suo sconforto che non vuol saper di fiori, di sorrisi e di paesi azzurri, con una grandiosa offerta a Dio di figure sovrumane e sofferenti com'è il genio che le crea. Dobbiamo amare Michelangelo perchè forse nessun genio ha battuto così in alto le ali nel regno turbinoso del dolore. L'Italia non vanta, con Dante, un eroe più tragico, e un cuore più grande!

Questa tragedia e questa grandezza non intuì nell'arte di Michelangelo, il Ruskin, il quale, nelle sue *Letture sull'arte della scultura* (1870), mentre induce dal fatto che lo stile michelangiolesco, il *tirannico disegno di Michelangelo*, travìò la pittura per un secolo, la prova che nella sua arte v'erano fermenti profondi di corruzione, accusa il Maestro d'inutile e teatrale sfoggio di forza e di violenza fisica e d'una spiccata tendenza a rappresentare il male anzi che il bene. Esecuzione frettolosa, ostentazione quasi mostruosa di scienza anatomica, assoluta mancanza d'umiltà, d'intimità e di dolcezza: ecco le pecche del Buonarroti, secondo l'esteta inglese, il quale ama contrapporre ad esse la finitezza devota, la calma spiritualità e il silenzio serafico di tanta arte quattrocentesca. L'arte di Michelangelo — è vero — è come una cupa porta di bronzo dalle sublimi sculture, che, girando sui cardini, manda un aspro lamento. Ma perchè chiedere a quella divinità atterrata il sorriso pla-

Digitized by Google

tonico d'un Raffaello, o la placida compunzione d'un Luini o d'un Giambellino? La valle verde e riposata esclude forse la selvaggia montagna? Se il Buonarroti avesse cantato la sommossa furiosa dei corpi o il trionfo della loro bellezza materiale, senza infonder in essi il soffio procelloso o entusiastico della sua anima cristiana, avremmo avuto in lui un turgido secentista in pieno Cinquecento, un eccezionale virtuoso della pittura atletica, non il poeta immenso che sembra nascondersi agli occhi velati di parzialità del critico inglese (63).

Quando entrerete nella Sistina, che è il suo tempio, l'enormità dell'opera vi colpirà come lo spettacolo del mare in tempesta. In quel mondo di figure gigantesche che freme sulla volta e che si scatena nella parete nera del *Giudizio*, sentirete la forza erculea e il selvaggio dolore dell'uomo di Caprese gonfiare e placarsi, rigonfiare e scrosciare come l'ondata amara che batte in eterno le rocce e le arene. Egli ha dipinto la *Volta* quand'era poco più che trentenne, impiegandovi circa cinque anni (1508-1512) (64): e si vede che quell'opera senza pari è sgorgata fuori dall'ardore della sua maturità, che egli si è avventato, ancora ebbro di potenza giovanile, contro quel soffitto vuoto e nudo, per scrivervi con la febbre del genio un poema terribile. Finse prima coi pennelli una vasta architettura di riquadri, di pilastri, di archi e di medaglioni, e poi, in quei rettangoli, in quegli spazi a vela latina, sul colmo di quei pilastri, sotto il volo un po' massiccio di quegli archi, narrò la storia antica del mondo, e circondò i quadri formidabili, in cui si vede l'atto della creazione, di superbe figure decorative d'atleti, faunesche o pensose, nelle pose più audaci, animate da un soffio prepotente che fa loro mostrare alla nostra piccolezza stupefatta miracoli di bellezza nuda e ga-

Digitized by Google

gliarda, e dar prova agile di forza sovrumana (65). E intorno all'intreccio di scene e di colossi, finse in ghirlanda — ciascuno nel suo triangolo fra due pilastri scolpiti di putti — i *Profeti* e le *Sibille*, quegli esseri misteriosi e sublimi che, secondo la Bibbia, previdero e preannunciarono la venuta di Cristo liberatore. Figure più terribili e grandiose non ne conosco nell'arte. Sono tutti assisi come Re, su rudi troni di marmo. Chi legge, chi medita, chi scrive; alcuni immobili come blocchi di pietra, altri avventati su di un fianco, come da una bufera, ad ascoltar le parole d'un angelo o a porre in luce i fogli d'un libro. Geremia vecchione appoggia sulla mano il mento dalla gran barba, sprofondato in un abisso di pensieri; Giona, nudo, si rovescia violentemente all'indietro, come per respirare l'aria vivificante, uscito com'è dal ventre della balena. Gioele, con una corona di capelli al vento e la fronte calva, sembra la statua della *lettura*, assorta e immobile. Ezechiele (tav. 9) lo diresti un vecchio collerico, la Sibilla di Cuma una strega, la Delfica una dea. E le braccia sono come cosce, e le cosce come colonne, e le fronti si direbbero cupole, le spalle enormi potrebbero reggere il mondo; e i manti e le tuniche onde si cingono quelle membra non terrene, cadono in pieghe profonde e tortuose come le valli delle montagne, o si gonfiano agitate da un vento che fa schioccare le pergamene dei libri e ondeggiare le ruvide chiome e le barbe nevose. Circondato da tutto quel corteo di atleti e di colossi, si dipana nel mezzo della Volta il poema della Creazione del mondo: e gli occhi attoniti e spauriti vedono nello spazio librarsi, come una procella, l'Autore delle cose, in figura di un solenne vecchione, il cui gesto onnipossente separa la luce dalle tenebre, lancia nel vuoto il sole e la luna, crea i mari e le montagne, fa sbocciare dalla

Digitized by Google

nudità della terra il miracolo dell'uomo e della sua compagna.

Quando eravate fanciulli, leggevate nella *Storia sacra* un sunto di queste cosmogonie gigantesche, fatto agevole e dilettoso come una vignetta. Leggetevi ora la Storia delle origini del mondo nel *Genesi*, vergata dal gigante Mosè, o nel ciclopico affresco di Michelangelo. Le due trattazioni si equivalgono in formidabilità. Quello che nel riquadro michelangiolesco grandeggia, sdraiato sul fianco d'un monte, al subitaneo cennare dell'indice del Dio travolto in una bufera di potenza fra i suoi Angeli severi, è veramente *Adamo, l'anima vivente*, l'uomo-modello, dall'energia matura ed enorme nella sua verdezza, dalla splendida linea di forza non contaminata dagli urti della vita; e quella che balza dal suo fianco giungendo le mani verso l'ammantellato Nume pensoso che la crea e vagheggia, è veramente *Eva*, la donna-tipo, poderosa di forme come una dea primordiale, greve ancora di stupore come il blocco di marmo tratto dalla violenza del cesello a palpitare ed a vivere, ma già fremente dell'istinto d'amore che è la fiamma del suo essere.

Armonie superbe suggerisce all'artista la scena dell'Eden, trattata a mo' di trittico (tav. 10). Nel centro sorge l'Albero del Bene e del Male, avvinghiato dall'Angelo ribelle con spire mostruose di boa. I due radiosi abitatori del mondo colgono con ingenuo slancio, dalle mani di quella *sozza immagine di froda*, il pomo in cui è celato il dolore. L'atto incauto spezza le ali dell'amore divino. In contrapposto alla larga armonia del riposo della coppia prima del fallo, ecco l'atteggiamento di rimorso e di vergogna stampare nelle due creature originarie le prime stigmate, ahimè, indelebili, dell'umana miseria. Sulla landa arsiccia, sotto un cielo opaco come la morte, esse fuggono perseguitate

Digitized by Google

da un Angelo che le minaccia con la spada: e provano onta per quella nudità che prima brillava serena come il volto del mare: e gemono e si strappano le chiome, perchè sentono che quella terra sfiorita non produrrà omai che spine e triboli e l'amara erba per la bocca bisognosa (66). Gli episodi dell'immenso ciclo michelangiolesco si diramano tutti da quell'essenziale groppo su cui poggia la quercia delle credenze cristiane: la *caduta dell'uomo*. È a causa di quel fallo che il diluvio croscierà e muggirà, cacciando le turbe a brulicar sgomente sulle cime delle montagne, in cerca di un effimero asilo (tav. 11); è a causa di quel fallo che sulle rocce dell'Ararat, ancora grommate di limo, scoppietterà il fuoco della pira di Noè, umile segno di grazia e di speranza, accetto a Dio che *odorerà un odor puro* e sorriderà con l'arco dipinto nella nube; è a causa di quel fallo che i Profeti e le Sibille antivedranno l'avvento esorabile del Salvatore, e che l'Umanità delle case e dei sepolcri, caduta l'ultima foglia della foresta del Tempo, balzerà al tuono delle trombe del Giudizio.

La valle degli spaventi.

Ventiquattro anni dopo il compimento della Volta che gli era stata affidata dal battagliero Giulio II, Michelangelo fu invitato dal Pontefice Paolo III — un altro pastore dal vincastro spinoso — a dar esecuzione, sulla parete di quella stessa cappella, ch'è sopra l'altare, all'affresco del *Giudizio*, concertato fin dal 1533 col papa Clemente VII. Lavorò a quell'opera smisurata durante quasi otto anni, dal 1534 al 1541. Nel 1538, la grande fatica, prima sconfor-

Digitized by Google

tata e acerba, cominciò a trovar qualche riposo nell'ascetica amicizia con Vittoria Colonna (67).

Ora è Michelangelo, più che sessantenne, pieno di pensieri di morte e di vendetta celeste, che vediamo gremire di figure una parete alta venti metri. Vi ha rappresentato una valanga di colossi ignudi, turbinanti intorno alla figura di Cristo, apparso tra gli Angioli a proclamare l'ultima giustizia. È un momento di convulso terrore. I morti risorgono, ciascuno batte i denti in nota di cicogna, pensando alla sentenza che lo aspetta. Gli Apostoli e i Santi mostrano a Cristo gli strumenti del loro martirio, le croci, le seghe, le graticole, i pettini di ferro e i coltelli, per implorare pietà, non già per reclamare la mercede del sangue versato. S. Bartolomeo, barbuto come Paolo III e blindato di muscoli, tiene con la sinistra il viluppo sanguinante della sua pelle, livido sudario in cui smorfia un volto disossato (68). Gli Angioli, simili ad acrobati fatticci, volano pesantemente fra le nubi plumbee, reggendo la croce del Golgota, la colonna della Flagellazione e la corona di spine. La Vergine, raggomitolata in un gesto d'annichilimento, si fa sotto quanto più può al Figlio, e trema pei peccatori, perchè non ha mai veduto la sua genitura in aspetto così aspro e corrucciato. Un primo giudizio, all'alba del mondo, fu dato dalla giustizia del Signore sulla degenerata e proterva umanità: e fu di condanna. Tutte le fonti del grande abisso scoppiarono, e le cateratte del cielo furono aperte. Ma poi venne la grande misericordia, e nel bianco volo d'una colomba sull'immensità delle acque, tornò a sorridere la speranza dei superstiti. Ma oggi Cristo non può cassare la sua sentenza. Le braccia erculee che la scrivono con un gesto che squarcia la nube, sembrano lanciare la folgore. In basso, la terra si apre in borri e crepacci al

Digitized by Google

rauco squillare delle trombe degli Arcangeli, e rende alla luce ciò che ha divorato. Cadaveri contesti di un'orribile trama d'ossa e di putride polpe, scheletri incappucciati, Ercoli ancora intirizziti dal crampo della morte, si displicano dalle bende sepolcrali e dal fango della fossa. Da una grotta nera sbuca una testa verdastra in cui brillano due occhi elettrici. L'arida zolla che dà quella messe di morti, si sprofonda nell'acqua limacciosa dell'Acheronte. E Michelangelo impasta di bitume rosso la nudità del nocchiero cornuto che scarica la sua barca di dannati, percotendo col remo quella povera carne bubbolante. Dalla Gehenna aperta prorompono urla e lamenti. Minosse, vecchio arcidiavolo, avvinghiato il torso atletico dalle spire d'un serpente, si erge a guardare, con un orrendo ghigno di compiacenza, lo stramazzare delle ultime reclute, tirate e spinte a capofitto da una torma di dèmoni dalle corna di ariete. Centinaia di figure sballottate su quel mare burrascoso di pittura rossastra e ferrigna, si torcono disperate nella caduta per l'aere fosco (tav. 12), turbinano come grappoli di foglie nella tempesta, si abbattono in spiccianti grovigli di rane sulle lande grige del fiume infernale. Ahimè! perchè tanta frenesia e tanto spavento? perchè quel Cristo erculeo che fulmina invece di benedire? perchè il berciare di quelle trombe di rame invece che l'osanna degli organi? Dio è dunque severo, sordo alle suppliche umane, come la morte?... No, amici miei! Dai giorni gloriosi della Volta in poi, Michelangelo ha troppo sofferto e troppo meditato sulla nequizia degli uomini e sul mistero del dolore. La sua anima e il suo corpo hanno conosciuto tutti i morsi della sventura. E il *Giudizio* è forse più il canto singhiozzante e nero di quell'eroe abbattuto, che la figurazione del gran Giorno in cui Cristo sfol-

Digitized by Google

gorerà nei cieli, non per condannarci, ma per raccogliere nella dolcezza del suo perdono l'Umanità redenta.

Pensate che il *Giudizio* non è l'ultima opera di Michelangelo! L'ultimo suo sforzo non si affonda nei baratri fumosi dell'inferno, l'ultimo suo grido non è d'ansia, ma è di gioia e di trionfo! Guardatela, l'ultima opera di Michelangelo, giganteggiare nel cielo di Roma, incoronando la suprema Basilica cristiana, puntare gli immensi fianchi sulla terra erbosa e balzar su, spalluta e fiera come un monte, a bere l'infinito azzurro fra i voli delle cornacchie e dei falchi!

L'opera di Michelangelo comincia col motto *Forza;* nella sua maggiore veemenza di creazione, per il contrasto fra la tracotante grandezza dei sogni e la miserella capacità umana, si contorce nelle spire della disperazione, ma culmina e scompare fra le nubi, lasciando scritte nel cuore degli uomini, a caratteri di marmo, le parole luminose che li fanno vivere: *Speranza! Amore!*

I NANI E LA VITTORIA.

Il giorno della Natività di Cristo, dell'anno 1541, i palchi immani caddero. *Con meraviglia di tutto il mondo,* come scrive il Vasari, l'opera del *Giudizio* fu scoperta, e dal segreto di quella grande anima si effuse nell'anima universale. Ma l'invidia, la meschinità e l'ipocrisia ebbero buon gioco anche di quel frutto immenso del pensiero cristiano. L'esser l'affresco tutto figure nude, d'una biblica purità, costò amarezze al vecchio titano, perchè i piccoli uomini, i nani fastidiosi, passato il primo sbalordimento, cominciarono a gracidare, a protestar l'indecenza di quel

Digitized by Google

gruppo di corpi spogliati, proprio in una Chiesa, nella Cappella del Papa: e tanto fecero che si parlò di cancellare l'affresco... E non si vide forse un Aretino, autore di libri immondi, rivolgere, in una lettera fetida d' imposture, accuse d'inverecondia all' autore del *Mosè* e del *Giudizio?* (69).

Opera da stufe o da osterie, pittura da eretici e peggio, chiamavano l'austero salmo che il Buonarroti aveva cantato con la sua pietà atterrita!

Il pontefice Paolo IV, nel 1559, trascinato dall'andazzo, sanciva le accuse, incaricando un pittore di metter le brache a quei giganti: per il quale goffo servizio, quel compiacente restauratore della virtù si guadagnò il nome di *Brachettone* (70).

Ma Michelangelo, benchè vivente, era già salito con lo spirito in quel mondo ove non giunge eco della stoltezza del nostro. Volete sapere il nome di quel pittore di fascie e di calzoni? Si chiamava Daniele Ricciarelli, da Volterra, ed è, come pittore, uno dei pochi a cui l'influsso tempestoso del Buonarroti non abbia fatto smarrire del tutto il senno. La bigotteria e il servilismo dei suoi tempi gl'ingiunsero, per sua disgrazia, di far opera da sarto, profanando l'opera di un Dio (71).

Digitized by Google

NOTE AL LIBRO I

(1) I ritratti in stampa del Raimondi e del Bonasone ce lo mostrano però col viso incorniciato da una leggera barba.

(2) Fu lo scultore Torregiano de' Torregiani a segnarlo così in volto, quando il Buonarroti lavorava con lui nello studio dello scultore Bertoldo a Firenze. Si conservano pochi ritratti di Michelangelo e alquanto disparati: quello di Marcello Venusti al Campidoglio sembra uno dei più attendibili. Le due biografie fondamentali del Maestro, pubblicate nel suo secolo, sono la *Vita* del Vasari e quella d'Ascanio Condivi (Roma, 1553).

(3) « Più volte gli ho sentito dire: *Ascanio, per ricco ch'io mi sia stato, sempre son vivuto da povero* ». Condivi, *Vita*.

(4) L'idea della morte, col crescere degli anni, lo ossessionava. Nel maggio del 1557, scriveva a Cosimo I che lo sollecitava a tornare a Firenze: « Tornerò con animo di riposarmi con la morte, con la quale dì e notte cerco di domesticarmi ».

(5) Chi vuole conoscere Leonardo come scrittore, favolista, novellatore, filosofo ed esteta, consulti la bella antologia d'Edmondo Solmi: *Frammenti letterari e filosofici di L. da V.* - Firenze, G. Barbèra editore, 1913. Essa contiene fra l'altro, numerosi brani del *Trattato della Pittura* in cui il Maestro ha espresso il succo della sua pratica artistica e delle sue investigazioni sull'essenza dell'arte. Il *Trattato* esiste in edizione recente, pubblicato pei tipi di G. Carabba di Lanciano.

(6) La direzione di Raffaello non fece progredire gran che l'immane fabbrica. Il pittore, per consiglio di Fra' Giocondo, opponeva all'ormai impiantata costruzione a croce greca, un progetto di basilica a croce latina.

(7) Dico *scolpire*, perchè lo scultore travolge in Michelangelo il pittore. Il suo colorito è armonioso ma austero. La plastica è la vera voce di quell'anima ardente ma senza sorriso.

(8) Su Michelangelo, mistico per temperamento, aveva agito la predicazione veemente ed apocalittica di Gerolamo Savonarola.

Digitized by Google

(9) Anche i suoi studi e abbozzi, accuratissimi, sono meravigliosi di forza e di nobiltà corporale. La sua arte essendo una purificazione morale, rifuggiva dall'incompleto, dal grottesco, dall'ironico. Scrive il Condivi: « Egli non solamente ha amata la bellezza umana, ma universalmente ogni cosa bella, un bel cavallo, un bel cane, un bel paese, una bella pianta, una bella montagna, una bella selva ». Ma era un amore platonico, rivolto più all'idea che alla realtà empirica di quegli esseri e di quelle cose.

(10) Leonardo ebbe cari gli adolescenti: fra gli altri dilesse l'intelligente Andrea Salaino, anche pei *belli capelli ricci et inanellati*. Michelangelo amò d'amore intellettuale Tomaso dei Cavalieri, giovane gentiluomo romano, di eletto spirito, e gli dedicò poesie e regalò meravigliosi disegni.

(11) Sono costretto ad abbreviare i dati biografici e psicologici sui tre grandi artisti, chè altrimenti dovrei scrivere un libro, non un capitolo. Il mio lettore troverà di che indennizzarsi di questa involontaria concisione, se non recisione, consultando nella formidabile letteratura belle opere speciali, facili a trovarsi.

(12) Leonardo, botanico e poeta, adorava i fiori: i suoi disegni e i quadri contengono dovizia di ciclamini, gelsomini, rose di macchia e violette. Ed amava altrettanto le conchiglie, le perle, le gemme e i minerali curiosi.

(13) Il Diluvio non gli ha solo ispirato disegni immortali, ma altresì bellissime pagine di prosa che sembrano turbini esse stesse, che fremono degli urli del vento e muggiscono dell'imperversare delle acque.

(14) Proviene dalla Badia di Monteoliveto presso Firenze, è iconograficamente sviluppa l'*Annunciazione* di Alessio Baldovinetti in S. Miniato al Monte. Fu attribuita a diversi maestri fiorentini, a Domenico Ghirlandaio, a Ridolfo del Ghirlandaio, al Verrocchio, a Lorenzo di Credi. Un disegno originale del Vinci, ad Oxford, tolse ogni dubbio sulla paternità dell'opera

(15) Una versione rimpicciolita e in tono umile della *Annunziata* degli Uffizi, trovasi al Louvre. È probabilmente una prima idea del capolavoro di Firenze, fissata da Leonardo giovane, quand'era nello studio del Verrocchio.

(16) Gli fu commessa dai frati del convento di S. Donato a Scopeto.

(17) Il quadro del *S. Gerolamo* era stato segato o s'era diviso in due pezzi. Il cardinale Fesch li trovò entrambi per caso fortuito, il primo nella bottega d'un antiquario romano, il secondo nel bugigattolo d'un calzolaio, ove faceva da tavola del deschetto.

(18) V'è un secondo esemplare di questo dipinto, molto inferiore, alla National Gallery di Londra. Lo si credeva l'originale di Leonardo, mentre non è che una copia del quadro di Parigi, eseguita da Ambrogio de Predis, discepolo di Leonardo.

(19) Fu già creduto ritratto di Beatrice d'Este, di Isabella d'Aragona, moglie di Gian Galeazzo Sforza, di Bianca Maria Sforza, moglie dell'imperatore Massimiliano I, o di Cecilia Gallerani. Adolfo Venturi propende

Digitized by Google

a vedervi il disegno personale di Leonardo, « tradotto da mano lombarda meno nervosa e agile ».

(20) Nella *Belle Ferronnière* si è anche creduto di riconoscere Beatrice d'Este od Elisabetta Gonzaga, duchessa d'Urbino. Le migliori probabilità tuttavia sono per Lucrezia Crivelli.

(21) BURCKHARDT, *Le Cicerone*, ed. francese, Firmin-Didot, Parigi - II parte, p. 648.

(22) Alla Royal Library di Windsor si conservano, di mano di Leonardo, parecchi schizzi robusti o soavi di teste d'Apostoli che appaiono anche nell'opera definitiva. La famosa *testa del Redentore* della Galleria di Brera, a lapis, con lievi tocchi di colore, così tenera e pensosa di sentimento, è stata tolta al Vinci da quasi tutta la critica, la quale però non sa a chi aggiudicarla, e oscilla tra Cesare da Sesto e il Baroccio, ispirati dal Cristo del *Cenacolo*. Il capolavoro di Leonardo, quando brillava ancora dell'ineffabile freschezza delle tinte originarie, meravigliò il mondo. Il Vasari narra che Luigi XII, re di Francia, che allora scorrazzava in Italia con le sue soldatesche, si fisse in capo di portarlo a Parigi, facendolo *staccare dal corpo del muro e armare d'un telaio di travi e di ferri*: ma, per fortuna, l'esser la pittura fatta nel muro fece sì che sua Maestà se ne portò la voglia, ed ella si rimase ai Milanesi. Molte copie vennero desunte dal famoso originale. Le più notevoli sono quella d'Andrea Solario in S. Maria delle Grazie di Milano, a due passi dallo svanito capolavoro; quella di Marco d'Oggiono, all'Ermitage di Pietrogrado: una al Louvre, appartenente alla Scuola lombarda del '500, con arbitrarie varianti nell'architettura della sala. Nella Galleria Granducale di Weimar si conservano alcune figure in busto a carboncino, ispirate a motivi della *Cena*, che si dànno ad Andrea Solario; altre, ritenute del Boltraffio, sono visibili nella Galleria di pittura di Strasburgo. La riproduzione a bulino del *Cenacolo*, fatta da Raffaello Morghen nel 1800, è uno dei capolavori dell'incisione.

(23) Nella dedica d'una novella. Matteo Bandello apparteneva al Convento di S. Maria delle Grazie.

(24) È, con ogni probabilità, il bellissimo cartone conservato al Louvre. La principessa, in busto, vista di profilo, ha le spalle coperte da una massa compatta di capelli crespi.

(25) La battaglia d'Anghiari ebbe luogo nel 1440, tra i Fiorentini, guidati da Giampaolo Orsini, che la vinsero, e i Milanesi, capitanati da Niccolò Piccinino.

(26) Vedi: A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana* - Vol. IX, parte I - *La pittura del Cinquecento*, pag. 37-42 (ed. Hoepli, Milano, 1925).

(27) Una copia consimile della *Leda* perduta si conserva nella raccolta Johns di Filadelfia. La *Leda* della Galleria Borghese è stata attribuita, senza alcun fondamento, al pittore vercellese Sodoma. Non ha di bello e di degno di Leonardo, se non il volto. Il corpo è d'una mollezza affatturata

Digitized by Google

e tornita; le mani sono tozze e deformi; il cigno è un inverosimile ocone di legno.

(28) Al Louvre c'è ancora un famoso *Bacco ignudo*, dato a Leonardo, che non è un Bacco e che, con molte probabilità, non è di Leonardo. L'idea è forse vinciana: ma il Maestro, in tal caso, aveva rappresentato in questo giovinetto assiso su di un masso, invece del Dio del nèttare, S. Giovanni nel deserto. È impossibile omai rintracciare chi sia stato il pittore *rossigno*, come lo definisce il Venturi, che tolse i bracci alla croce e ne fece un tirso, e che sulla testa riccioluta del solitario mise la corona di pampini. Il fondo di paese con monti aridi, cerbiatti e un prato fiorito, punteggiato di anemoni e fragole, potrebbe essere, secondo il citato illustre critico, di mano del Bernazzano, milanese, giudicato dal Vasari « eccellente nel far paesi, erbe, animali ed altre cose terrestri, volatili ed acquatici ». La produzione vinciana è per due terzi nell'ombra. Come pel Giorgione, i critici si dibattono nel dedalo delle attribuzioni malsicure. Il già citato busto di *Gentildonna fiorentina*, « sopra un fondo di foglie stellate di pino » (Venturi), nella Galleria Liechtenstein di Londra, viene dato tanto a Leonardo come al Verrocchio od a Lorenzo di Credi. La *Monaca* degli Uffizi, creduta del Vinci, è oggi riconosciuta opera del decadente Giuliano Bugiardini. Ritratti e Madonne son passati dall'etichetta vinciana a quella più modesta e più attendibile di *Scuola di Leonardo*. Il quadro intitolato *La Vanità e la Modestia* dell'ex-Galleria Sciarra, ora di proprietà dei Rothschild, giudicato dal Taine un capolavoro più profondo che la *Monna Lisa*, è ora unanimemente ascritto a Bernardino Luini. La nota *Madonna col Bambino e un adoratore*, dipinta a fresco nel Convento di S. Onofrio in Roma, è ritenuta attualmente del Boltraffio. Quanto alla *Medusa* degli Uffizi, è un lavoro di fantasia, eseguito dal Lomazzo o da qualche epigone milanese del Maestro, sulla descrizione che il Vasari dà d'un'opera bizzarra di lui, perduta.

(29) Prima di accostarsi al Perugino, il Sanzio, undicenne ed orfano, lavorò in sott'ordine con un modesto pittore formato da Giovanni Santi: Evangelista di Pian di Meleto.

(30) Era la borsa dei cambisti. È conservata tal quale.

(31) Forse Raffaello collaborò, qualche anno dopo, col Pinturicchio ai celebri affreschi della *Libreria* del Duomo di Siena, quand'era già abbastanza maturo per non assimilare involontariamente le forme eleganti ma un po' vuote del brillante dipanatore di feste, di cerimonie e d'allegorie.

(32) È il *Sogno del Cavaliere*, alla National Gallery, una delle primissime opere (verso il 1498).

(33) Al Louvre (1502?).

(34) La *Madonna del Libro*, all'Ermitage di Pietrogrado.

(35) Si trova adesso nella Pinacoteca Vaticana. Fu dipinta nel 1502. La predella, vaghissima, contiene l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio*.

Digitized by Google

(36) Gli elementi di questa radiosa pittura, oggi a Brera, sono riconoscibili nella *Consegna delle chiavi*, affresco del Perugino nella Cappella Sistina, e nello *Sposalizio della Vergine* del Museo di Caen, che si dà tanto al Perugino quanto ad Andrea d'Assisi.

(37) La *Madonna di Foligno* fu dipinta per Sigismondo Conti folignate, cameriere segreto di Giulio II, come ex-voto, per esser egli uscito illeso dalla caduta d'una bomba sulla sua casa, durante l'assedio di Foligno. Il donatore è presentato alla Vergine da S. Gerolamo. Nello sfondo si vede la fumida traiettoria della bomba. Si notano nel paesaggio di questa pala certi ricchi e strani impasti di colori che fanno pensare ad una cooperazione d'artisti ferraresi (Battista del Dosso o il Garofalo?).

(38) Fu commessa al pittore ventiquattrenne (che progresso dall'*Incoronazione della Vergine* della Vaticana, che è del 1502!) da Atalanta dei Baglioni da Perugia, per commemorare la morte del suo figlio Grifone, assassinato.

(39) Gli strumenti musicali, d'una mirabile bellezza d'esecuzione, sono di mano di Giovanni da Udine, allievo del Sanzio.

(40) La *Trasfigurazione* fu commessa nel 1517 a Raffaello, dal cardinale Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, per farne dono alla cattedrale di Narbona. In pari tempo, il cardinale commetteva, con lo stesso scopo, a Sebastiano del Piombo la *Resurrezione di Lazzaro* che si trova oggi alla National Gallery di Londra. L'opera raffaellesca che la morte interruppe fu terminata da Giulio Romano e dal *Fattore*, che incupirono le tinte. La parte superiore era già finita quando Raffaello morì; l'inferiore, composta e disegnata.

(41) L'*Inghirami* della Galleria Pitti è ritenuto da qualcuno un'eccellente copia d'un originale già a Volterra e andato a finire a Boston.

(42) Si riteneva questo magnifico ritratto l'effigie appunto del cardinale Bernardo Dovizi, detto il Bibbiena, letterato disertissimo della corte di Leone X e amico di Raffaello. Ma non è. Il vero ritratto del Bibbiena è nella Galleria Pitti, ma è opera di scuola.

(43) Non dimenticate che, nel gran ciclo delle Camere Vaticane, i ritratti di contemporanei sono uno dei maggiori titoli di gloria di Raffaello.

(44) V'è un secondo esemplare del *Giulio II* alla Galleria Pitti, ritenuto un'abile copia di mano veneziana.

(45) Andrea del Sarto fece una copia molto bella e curiosa del ritratto di Leone X di Raffaello. Si trova al Museo Nazionale di Napoli.

(46) Di Bastiano del Piombo, è molto probabilmente anche il superbo ritratto di giovane, detto il *Violinista*, già attribuito a Raffaello. Era nella Galleria Sciarra di Roma e passò in quella Rothschild di Parigi.

(47) Baldassarre Castiglione fu intimo amico del grande pittore.

(48) Si ritiene oggi che i due gravi personaggi accostati in questo ritratto siano gli umanisti veneziani Navagero e Beazzano. Prima furono ritenuti i giuristi Bartolo e Baldo, e ci fu chi li prese per Cristoforo Co-

Digitized by Google

lombo e Andrea Doria. Il dipinto fu anche dato a Polidoro da Caravaggio, alunno di Raffaello.

(49) Ve n'è un'interessante copia con varianti alla Gall. Doria di Roma, di mano d'ignoto (un discepolo del Vinci? un Fiammingo?).

(50) L'unica concezione pittorica paragonabile alla splendida rappresentazione rituale della Chiesa in trionfo, che è la *Disputa*, è, con le allegorie domenicane del Cappellone degli Spagnuoli in S. Maria Novella di Firenze, il *Polittico dell'Adorazione dell'Agnello mistico*, dei fratelli Van Eyck, nella chiesa di *Saint-Bavon* di Gand. Ne parlo distesamente nel mio volume *Pittori fiamminghi e olandesi*.

(51) Notate che Apollo suona anacronisticamente, invece della pettide o della lira, la viola. È un omaggio reso dal Dio alla musica moderna, o una svista? In quest'ultimo caso, come spiegarla, data la sapienza archeologica del pittore, il quale, inoltre, per l'ideazione di questi affreschi si giovò dei consigli di dotti come il Bembo e il Sadoleto?

(52) Nella Stanza della Segnatura anche il soffitto è tutto dipinto da Raffaello in continuazione delle grandi scene delle pareti. In quattro tondi grandi, sopra uno sfondo di finto mosaico d'oro, seggono su troni di nubi donne maestose simboleggianti la *Poesia*, la *Giurisprudenza*, la *Filosofia* e la *Teologia*. Genietti alati reggono le tabelle col motto che ad ogni Virtù o Scienza si pertiene. Quattro rettangoli minori raffigurano con nervosa sintesi e con sfoggio di nudi torniti e statuari il *Peccato originale*, il *Giudizio di Salomone*, l'*Astronomia* che contempla una sfera celeste e *Apollo che fa scorticare Marsia*, dopo la contesa tra il flauto e la lira. La lunetta con le tre donne sedute (la *Fortezza*, la *Prudenza* e la *Temperanza*) e i due affreschi ai lati della finestra, ricchi di ritratti (la *Consegna dei Decretali* e la *Consegna delle Pandette*) sono pure di mano di Raffaello, che mostra d'aver avuto presente, mentre li eseguiva, il famoso affresco di Melozzo da Forlì, oggi nella Pinacoteca Vaticana, con Sisto IV che nomina l'umanista Platina prefetto della Biblioteca Vaticana. Il cartone originale della *Scuola d'Atene* è conservato all'Ambrosiana di Milano.

(53) Si tratta d'un miracolo accaduto a Bolsena nel 1263. Il papa Urbano IV l'anno dopo istituiva, a commemorare l'avvenimento, la festa del *Corpus Domini*. Il SS. Corporale macchiato di sangue dal miracolo è custodito nel Duomo d'Orvieto. Giulio II lo venerò il 7 settembre 1506.

(54) *La cacciata d'Eliodoro* allude alla lotta impegnata da Giulio II per espellere gli stranieri dall'Italia. Raffaello eseguì l'affresco con Giulio Romano e col *Fattore*.

(55) La *Liberazione di S. Pietro* allude alla liberazione di Leone X dalla prigionia patita dopo la battaglia di Ravenna, quand'era ancora cardinale. Giulio Romano ha collaborato con Raffaello nell'esecuzione.

(56) Anche qui un'allusione a fatti recenti e personali: alla battaglia di Ravenna (1512), dopo la quale i Francesi dovettero lasciare l'Italia. Coesecutore questa volta il Penni, detto il *Fattore*.

Digitized by Google

(57) Leone IV che spegne l'incendio faceva pensare, ai contemporanei del Sanzio, a Leone X che placò lo scisma incipiente.

(58) Delle tappezzerie ricavate da quegli abbozzi monumentali e intessute a Bruxelles sotto la sorveglianza di pittori fiamminghi, esistono serie più o meno complete nel Vaticano (con ornamenti di Giovanni da Udine), nelle Gallerie di Madrid, di Berlino e di Dresda.

(59) La Cappella di Nicolò V, coi mirabili affreschi del monaco fiesolano, narranti storie della vita di S. Stefano e di S. Lorenzo.

(60) Il tondo di M. A. agli Uffizi è stato interpretato come una rappresentazione delle tre Età dell'uomo, da chi, dimenticando il paganesimo proprio di tutta l'arte del '500, non riesce a far andare d'accordo il tema della Sacra Famiglia con quel convegno di giovani nudi dello sfondo, che sembrano bagnanti che si stiano asciugando sulla spiaggia.

(61) Viene attribuita alla giovinezza di M. A. da una parte della critica, non senza protocollari cautele, una *Madonna* incompiuta, a tempera, alla National Gallery di Londra. La Vergine, dal volto nobile e pensieroso, siede fra due coppie d'angioli adolescenti che leggono su quaderni di musica. Il rilievo vigorosissimo della modellatura e i tipi maschili ed asciutti fanno pensare imperiosamente al Buonarroti. — Le dure mediocri *Tre Parche* della Galleria Pitti, già attribuite a gran torto a lui, si dànno al Pontormo o al Rosso Fiorentino o ad un Anonimo toscano dell'epoca di quei due pittori. Sono il ritratto di tre megere scarnate. — Se il grande artista si dedicò raramente alla pittura di cavalletto, eseguì invece moltissimi disegni, che soleva donare agli amici e che sono per lo più d'una bellezza sublime. Se ne conservano dei preziosissimi al British Museum, a Windsor, al Louvre, all'Accademia di Venezia, ecc.

(62) Nel timore che, se ve l'indico solamente, non abbiate a lasciarla in pace nelle fittissime colonne delle *Vite*, nemiche giurate degli *a capo*, vi riporto qui, tale e quale, la descrizione vasariana: « Pietro Soderini, allora gonfaloniere di Firenze, per la gran virtù ch'egli vide in Michelangelo, gli fece allogare una parte di quella sala, onde fu cagione ch'egli facesse a concorrenza di Lionardo l'altra facciata, nella quale egli prese per subbietto la guerra di Pisa. Per il che Michelangelo ebbe una stanza nello spedale de' Tintori a S. Onofrio; e quivi cominciò un grandissimo cartone, nè però volse mai che altri lo vedesse; e lo empie' di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in questo stante si dava allarme nel campo, fingendo che gl'inimici gli assalissero; e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelangelo chi affrettare lo armarsi per dare aiuti a' compagni, altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi indosso, ed infiniti, combattendo a cavallo, cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio, che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, esse non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida ed i romori de' tamburi, affrettando tirava per forza una calza; ed oltra che

Digitized by Google

tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa, e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Eranvi tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa, e di stravaganti attitudini si scorgeva, chi ritto, chi ginocchioni, o piegato, o sospeso a giacere, ed in aria attaccati con iscorti difficili. Tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguitò molti anni in Fiorenza, diventarono persone in tale arte eccellenti, come vedemmo poi che in tale cartone studiò Ridolfo Ghirlandaio, Raffael Sanzio da Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli (scultore); seguitò Andrea del Sarto, il Franciabigio, Jacopo Sansovino (scultore), il Rosso, Jacopo da Pontormo e Perin del Vaga, i quali tutti ottimi maestri fiorentini furono ».

(63) Troverete i brani del Ruskin relativi a Michelangelo e al Tintoretto, suo discendente, riportati nel volume antologico *Venezia* del Ruskin stesso, tradotto da Maria Pezzè Pascolato - ed. Barbera, Firenze.

(64) « Pare che sia stato il Bramante, che vedendo M. A. tornare in favore presso Giulio II, col quale s'era già disgustato, lo propose per le pitture della Volta della Sistina, con la convinzione che la sua gloria s'incaglierebbe. La prova era tanto più pericolosa per M. A., in quanto, nello stesso anno 1508, il suo rivale Raffaello cominciava la pittura delle *Stanze*, con incomparabile fortuna ». - ROMAIN ROLLAND, *Vita di Michelangelo* - ed. Hachette, Parigi. — La prima idea dell'artista era di dipingere solo i dieci Apostoli nelle lunette, con un partimento d'ornati. Ma poi gli parve « riuscissi cosa povera », e, lasciato libero dal Papa, svolse il superbo concetto che oggi grandeggia su quel soffitto senza pari. Le asprezze del suo carattere e della sua volontà cozzarono contro l'umore impetuoso e iroso di Giulio II. Dall'avvicinamento delle due anime volontarie nacque un dramma di rabbuffi e di riconciliazioni che ha fatto versare fiumi d'inchiostro. Rimando il lettore al Condivi, al Vasari, a Corrado Ricci, al Rolland, ecc. ecc. Quel ch'è certo, è che il lavoro della Volta gli costò fatiche immense e lo tuffò in ore di tragica prostrazione. Il 27 gennaio del 1509 scriveva ad un famigliare. « Io ancora sono in afantasia grande, perchè è già un anno che io non ho avuto un grosso da questo papa, e none chiego, perchè el lavoro mio non va innanzi in modo che a me ne paia meritare. E questa è la difichultà del lavoro, e anchora *el non esser mia professione. E pur perdo el tempo mio sanza frutto.* Idio m' aiuti... ». Il 13 ottobre dello stesso anno, scriveva al fratello Buonarroto: « Io sto qua in grande afanno e chon grandissima fatica di chorpo, e non ò amici di nessuna sorte, e non ne voglio; e non ho tanto tempo che io possa mangiare el bisognio mio: però non mi sia data più noia, che io none potrei soportare più un' oncia... ». — Scrive il Condivi: «... fatto il quadro del Diluvio, se gli cominciò l'opera a muffare, di maniera che appena si scorgevano le figure. Però stimando Michelagnolo che questa scusa gli dovesse bastare a fuggir un tal carico, se n'andò dal papa e gli disse:

Digitized by Google

Io ho pur detto a Vostra Santità, che questa non è mia arte: ciò ch'io ho fatto è guasto; e se nol credete, mandate a vedere. Mandò il Papa il San Gallo, il quale, ciò vedendo, conobbe ch'egli aveva data la calcina troppo acquosa, e per questo, calando l'umore, faceva quell'effetto; ed avvisatone Michelagnolo, fece che seguitò, nè gli valse scusa ». E il biografo del grande Maestro continua, più oltre: « È vero ch'io gli ho sentito dire che quest'opera non è, come egli avrebbe voluto, finita, impedito dalla fretta del papa: il qual dimandandolo un giorno quando finirebbe quella cappella, e rispondendo egli: *Quando potrò;* egli irato soggiunse: *Tu hai voglia ch'io ti faccia gittar giù di quel palco.* Il che udendo Michelagnolo, da sè disse: *Me non farai tu gittare;* e partitosi, fece disfare il ponte, e scoperse l'opera il giorno d'Ognissanti ».

(65) L'esame della Volta della Sistina dà il senso di smarrimento cosmico che suscitano i grandi spettacoli della natura. Analizzate prima le scene centrali e le figure eroiche dei Profeti e delle Sibille; poi datevi la gioia di considerare una per una le magnifiche corporature d'adolescenti, d'un rilievo così statuario, d'una vita così veemente e dionisiaca, sedute ai quattro angoli d'ognuna delle scene della Creazione. Addentratevi quindi nei meandri della fremente architettura: da ogni cavità o specchio, triangolo o riquadro, voi vedrete sorgere, tuffate nell'ombra o pietrificate dalla luce, figure maschili e muliebri dal cupo sembiante, statue policrome ignude o drappeggiate, con le membra tese in alacri sforzi o abbandonate in pose da creature primordiali che sognano apocalissi e crepuscoli di Dei. Sono, fra i pilastri scolpiti a coppiette di putti muscolosi, gli appaiati schiavi-cariatidi, prigionieri ribelli che sembrano in procinto di far scoppiare con la forza delle membra puntellate i muri della loro angusta carcere; e sono, nei triangoli della volta, inscritti fra le immani cattedre dei Profeti e delle Sibille, e nelle lunette dei finestroni, gli antenati lontani del Salvatore, le famiglie d'Israele — madri in posa di tigre che allatta, o matrone sedute in terra come a far corrotto, in atto di meditazione abissale, nella penombra d'un sotterraneo. Nei grandi triangoli dei quattro canti della Volta, l'artista dipinge con acerba sinteticità episodi atroci del Vecchio Testamento — la Crocifissione di Amano per ordine di Assuero, la storia del Serpente di bronzo inalberato da Mosè, — e raffigura nell'esercizio della loro missione sanguinosa i due omicidi che salvarono il popolo d'onde doveva venire agli uomini la luce del Cristo: Giuditta e Davide.

Alla spaventosa virtù disegnativa e architettonica ed al nerbo scultoreo della figurazione, Michelangelo unisce, in quest'opera, checchè si dica e per quanto egli stesso potesse dubitarne, una singolare potenza coloristica, un peculiare dono di freschezza, di sobrietà e di vigore nell'alleare e contrapporre fra di loro i toni sintetici e schietti, delimitati vigorosamente dall'asperrima linea e semplificati fino alla policromia dall'estrema potenza dei volumi.

(66) Confrontate la serena trattazione che del *Peccato originale* diede Raffaello nel soffitto della Stanza della Segnatura.

Digitized by Google

(67) Com'è noto, Michelangelo e Vittoria Colonna s'incontravano, la domenica, nella chiesa di S. Silvestro a Monte Cavallo, e in quella solitudine austera discorrevano di cose spirituali e serene. L'artista rifuggiva dal parlare d'arte. Tuttavia la Marchesana di Pescara e qualche altro interlocutore riuscirono talvolta a far disgelare la sua riluttanza. Il succo delle opinioni sull'arte, espresse da M. A. in quelle occasioni, è stato raccolto dal pittore portoghese Francisco d'Olanda, testimonio di alcuni di quei discorsi, e da lui conservato, insieme con un guazzabuglio di proprie ciarle prive d'interesse, nel famosi *Dialoghi della pittura* (1548), di recente tradotti in italiano. È conversando con la figlia di Fabrizio Colonna nella chiesa di S. Silvestro, che il grande artefice espresse la sua antipatia per la pittura di paesaggio e per l'arte fiamminga. Nel 1541, Vittoria Colonna si ritirò nel convento di S. Caterina a Viterbo. Tra i due spiriti continuò la corrispondenza. La Marchesana, ormai quasi suora, gli mandava i suoi sonetti mistici, e M. A. le rispondeva con meravigliosi disegni.

(68) Si è creduto di recente, e non senza qualche fondata ragione, di scorgere nel volto afflosciato che s'intravvede fra le pieghe della pelle di S. Bartolomeo, un autoritratto di M. A.

(69) L'Aretino aveva i suoi buoni motivi per scagliarsi contro l'accampata oscenità del *Giudizio*: non certo motivi d'ordine morale, ma d'orgoglio deluso e di vendetta, ben aretineschi. Nell'autunno del 1537, egli aveva spedito una lettera a M. A., nella quale gli descriveva il *Giudizio* come lo concepiva lui e come naturalmente M. A. avrebbe dovuto eseguirlo... M. A. gli rispose con cortese e pacata ironia: « Nel ricever la vostra lettera ho avuto allegrezza e dolore insieme. Sonmi molto allegrato per venire da voi, che siete unico di virtù al mondo: et anco mi sono assai doluto, perciò che avendo compita gran parte della istoria, non posso mettere in opera la vostra immaginazione, la quale è sì fatta, che se 'l dì del giudizio fosse stato, et voi l'aveste veduto di presenzia, le parole vostre non lo figurerebbono meglio... ». Il libellista aveva sperato invano di brillare mercè le penne del pavone!

(70) Il *Giudizio*, dopo la casta vestizione a cura del Ricciarelli, subì tutta una serie d'altri affronti consimili. Girolamo da Fano fu il secondo *Brachettone*, per ordine di Pio V. Nel 1596 lo zelo di Clemente VIII aveva meditato la distruzione dell'affresco a edificazione delle persone che non hanno di casto che gli occhi. Ma una protesta dell'Accademia di S. Luca fece fortunatamente abrogare il provvedimento. Un terzo *Brachettone*, il Pozzi, nell'anno di grazia 1762, fece ancora una distribuzione di brache e lenzuoli agli Apostoli e ai dannati... L'opera è oggi molto alterata dal tempo, dall'umidità e dalla ridipintura, e oscurata dal fumo delle candele dell'altare a cui sovrasta. Il Museo di Napoli conserva una copia del *Giudizio*, qual era (pressapoco) prima dei sacrileghi completamenti di Daniele da Volterra: è di mano di Marcello Venusti.

(71) Il *Giudizio* non è l'ultima opera pittorica di M. A. Egli intraprese per commissione del pontefice Paolo III, nel 1542, e compì, dopo parec-

Digitized by Google

chie soste a cagione d'altri lavori o di malattie, nel 1550 (a 75 anni!), due vasti affreschi: la *Conversione di S. Paolo* e la *Crocifissione di S. Pietro*, nella Cappella Paolina in Vaticano. Sono formidabili agglomeramenti di statue membrute. Nella *Conversione di S. Paolo*, sotto un cielo di tempesta solcato dalla discesa veemente dell'Eterno, simile ad un bolide, in un nembo di Angioli, — si vede la turba fare il vuoto, colpita da terrore, intorno al punto ove Paolo è caduto dal cavallo adombrato. Nella *Crocifissione di S. Pietro*, invece, le masse di soldati in corazza di cuoio aderente si schierano in fitta e agitata cerchia intorno alla croce del Santo che viene rizzata sottoposta, mentre il suppliziato fa un gesto terribile col capo, come per reagire all'impeto brutale che capovolge il suo corpo. In queste pitture, oggi in cattivo stato, « si scorge ancora, scrive Romain Rolland, una forza tumultuosa che si dibatte nella notte ».

Digitized by Google

LIBRO SECONDO

Il fiume d'oro

Digitized by Google

Digitized by Google

Gloria artistica del Cinquecento.

L'Italia del '500 è simile ad una di quelle schiave mussulmane che i pittori veneti dipingevano: abbigliate di ridente giovinezza e di fulgide gemme, pare che non debbano sentire il peso delle catene che avvincono le loro braccia tornite!

Mentre gli eserciti stranieri si disputano il possesso della terra maravigliosa, sulla gaia vita degli Italiani il sole abbagliante dell'arte versa il suo filtro d'oblio. Suonano alte le armi e la libertà cadendo manda più d'un grido: ma fra le rive verdissime il fiume della bellezza avanza maestoso e travolgente, rispecchiando nei gorghi versicolori l'oro dei pioppi, il cupo bronzo dei lauri, la porpora e il turchese dei cieli latini. I geni si moltiplicano come virgulti d'una foresta. I signori sono mecenati entusiasti e generosi. La religione, la storia, l'allegoria, la sapienza e la poesia, fin l'adulazione e la servilità trovano il loro sbocco e la loro trasfigurazione nell'arte plastica. I veri poeti del '500, ricordatevelo, non si chiamano Bembo o Caro: costoro sono dotti, gente letterata che crea molto meno di quel che non elabori e levighi: *i veri poeti del '500 sono i pittori, gli scultori, gli architetti*; sono, oltre ai giganti del *Cenacolo*, del *Giudizio* e delle *Stanze*, que'

Digitized by Google

semidei beati e fecondi che si chiamarono il Giorgione, il Tiziano, il Correggio, il Tintoretto, il Sansovino, il Palladio, il Bramante! Molti di costoro, in ispecie i Lombardi e i Veneziani, hanno offerto al mondo il più ridente dono di forme e di colori, con la stessa facilità con cui l'albero lascia cadere sull'erba il tesoro zuccherino dei suoi frutti. In altri invece il pensiero è venuto appuntando l'arte a ideali più grandi e più severi. In Leonardo freme l'ansia della scienza, dell'ignoto da conoscere, del profondo da sviscerare; in Raffaello e in Bramante si palesa la preoccupazione dello stile, il sapiente sforzo per equilibrare in supreme armonie sistemi di figure o di masse e di linee e per esprimere l'anima cristiana con le forme consacrate ed eternizzate dal genio degli antichi; in Michelangelo geme un'enorme tristezza spirituale, un disperato senso dell'inadeguatezza delle umane espressioni al mistero, al divino. Nel Cinquecento la parola è insomma all'arte, così come oggi è alla scienza, fatte poche eccezioni. L'ingegno che noi adoperiamo a perfezionare la *linotype* o ad estrarre il *radium*, gli uomini lo gettavano allora nel crogiuolo dell'arte: e ignari di tutto, salvo che di guerra, di voluttà e di bellezza, creavano senza sforzo quei sogni eterni che sono l'*Assunta* del Tiziano, il *Miracolo di San Marco* del Tintoretto, la *Biblioteca* del Sansovino, il *David* di Michelangelo e la *Disputa del SS. Sacramento* di Raffaello. Chi ha ragione, noi od essi?

Invece di rispondere al dilemma imbarazzante, godiamoci i frutti dei due mondi, noi che siamo figli dell'uno e nipoti dell'altro!

Digitized by Google

Molteplicità del genio pittorico del secolo XVI.

Leonardo, Raffaello e Michelangelo vissero contemporanei. Che terna d'uomini in una nazione e in un quarto di secolo! Ma quel secolo che ha veduto ed acclamato la loro gloria, ha conosciuto anche altri maghi e altre magie. Venezia accende nel cielo luminoso la meteora della sua pittura che, per inebriarti gli occhi, sembra chiedere i suoi fatati colori all'indaco cangiante dei flutti, all'iride della spuma, al rosa carnicino delle conchiglie, alla porpora impregnata d'oro dei tramonti sull'estuario. Parma genera il Correggio: la soavità; Ferrara il Dossi: la rude gioia di vivere; Firenze Andrea del Sarto: l'armonia non più serena come in Raffaello, ma velata d'un fascino moderno di tristezza; la Lombardia e il Piemonte il Luini, il Sodoma e Gaudenzio Ferrari: la perfetta serenità del cuore o la fantasia sbrigliata e la bizzarria geniale... E quando il secolo già declina e la decadenza comincia a squamare i muri frescati e dorati di questo palazzo d'Aladino, Venezia che ha già concepito e ispirato il misterioso Giorgione, il voluttuoso Tiziano e lo smagliante Paolo Veronese, dona ancora al mondo la gloria corrusca e violenta del Tintoretto, turbine, battaglia di luce e d'ombra, genio temerario che osa rifare Michelangelo coi colori veneziani.

Prima di parlare dei nuovi creatori, vedremo come l'influsso dei grandi capiscuola si diffuse nei contemporanei e nei successori.

Digitized by Google

Da Raffaello discese la così detta *scuola romana*, caratterizzata dal disegno sapiente, dallo stretto sentimento classico, dalla cieca venerazione per il Maestro. Alunni diretti o seguaci diffusero l'arte di lui per ogni dove. Roma ebbe GIULIO PIPPI e il FATTORE; Genova PERIN DEL VAGA, l'Italia meridionale POLIDORO CALDARA e ANDREA DA SALERNO, Bologna INNOCENZO DA IMOLA e il BAGNACAVALLO (1). Salvo Giulio Romano e Giovanni da Udine, il genio ardente e personale non visitò nessuno di costoro. Tutti pratici spigliati e disegnatori corretti, i raffaellisti sono pittori assai noiosi, coloriscono invece di dipingere, ripetono instancabilmente tipi, gesti, acconciature, forme e strutture inventate dal loro Nume, e non creano che buona decorazione anticheggiante. Insomma, con loro si forma l'accademia, il terribile ordigno d'isterilimento che strinerà l'erba del prato della pittura, fin quando, novello San Giorgio, non si avventi contro la macchina aggelante il selvaggio Merisi, predestinato a seminare nuovi arbusti e fiori non senza spine. Il maggiore maestro della scuola romana, GIULIO PIPPI, detto GIULIO ROMANO (1492-1546) fu *magna pars* delle fatiche pittoriche delle *Stanze* vaticane e vi terminò con bravura e potenza, sui disegni raffaelleschi, la gigantesca *Battaglia di Costantino*, modello della figurazione classica d'un combattimento, con centinaia di fanti e di cavalieri impegnati nella mischia, che sembrano discesi dalla spirale della Colonna Traiana. Esiliato da Roma per avere prestato la sua matita alla celebrazione dell'amore libertino, si recò a Mantova (1524) e vi profuse, a servizio del principe, una vena ornamentale esuberante ma ben di rado limpida e pura. PERIN DEL VAGA

Digitized by Google

(1499-1547) lasciò copiose decorazioni nel Palazzo Doria in Genova; BALDASSARRE PERUZZI senese, architetto più che pittore, valse pur esso nella decorazione murale e lasciò squisiti disegni, ma si lasciò prendere la mano dal raffaellismo manierato e gelido nei quadri di cavalletto. POLIDORO CALDARA, detto POLIDORO DA CARAVAGGIO (1495-1543), eccellente nei chiaroscuri, nei monocromati ornamentali, fondò la scuola raffaellesca in Napoli, con ANDREA SABBATINI, detto da SALERNO (1480-1545), epigone fra i più felici e personali del Sanzio. FRANCESCO PENNI, detto il *Fattore* (1488-1528), uno dei beniamini di Raffaello, fu altrettanto arido quanto fu venezianamente imaginoso e brillante GIOVANNI RICAMATORE, detto GIOVANNI DA UDINE (1595-1561). Formatosi forse sotto il Giorgione, il vivace friulano ebbe il genio dell'ornamentista, lo ebbe come pochi, come il Pinturicchio, il Perugino e il Sodoma. Alla cooperazione di lui con Raffaello dobbiamo la ricchissima decorazione, leggiera e capricciosa, delle *Logge Vaticane* (tav. 13). Giovanni da Udine ha l'amore della natura e la precisione d'un fiammingo, l'arguzia delicata d'un umanista, la grazia degli intrecci e dei rabeschi d'un antico. Foglie, viticci, edere, frutti, topi, farfalle, conchiglie erano, come già vi ho detto, la delizia di questo artefice dall'anima grecamente serena. Nulla di più gioioso e colorito, di più elegante e sincero che la sua antologia zoologica e botanica, inquadrata nell'alhambra di greche e d'architetture aeree che scala come una vegetazione ideale la vecchia muraglia pontificia.

Digitized by Google

Giulio Romano a Mantova.

L'opera principale di Giulio Romano, a cui il destino serbava di finire e forse alterare la *Trasfigurazione* del Maestro, è, con alcune ricche decorazioni del Palazzo Ducale di Mantova (grottesche del Camerino degli uccelli, scene dell'assedio di Troia, ecc.) quella vasta e imaginosa, a fresco, del Palazzo detto *del Te* in quella città, villa che Giulio medesimo costruì per il marchese Federico Gonzaga. Sono pitture mitologiche sovrabbondanti di nudi e piene di fantasia, a parte la barocca concezione di alcune. L'autore vi profuse visioni ridenti ed altre quasi mostruose: i ritratti di tutti i cavalli e i cani del principe, incorniciati nei soprapporta e resi con virtuosità ornamentale e con verità sorprendente; le storie di Cupido e Psiche nel loro sfondo favoloso e lieto (tav. 14), fregi di putti giocanti e danzanti, d'un sapore tra classico e donatelliano, e infine il mito dei *Giganti fulminati da Giove*, paradosso pittorico d'un gusto deplorevole, e di un'esecuzione abborracciata. Figuratevi una saletta senza architettura, l'interno d'un cono ottuso, una specie di forno gigantesco, invaso da pitture stentoree e corpacciute. In alto, sotto una finta cupola luminosa, gli Dei dell'Olimpo in ghirlanda sono scompigliati dal gesto tremendo di Giove che lancia la folgore sui Giganti. Sono costoro i più sconci e goffi mammalucchi, alti sei metri, con barbe caprine e membra e abiti da Bertoldo. Tutto ciò che di sassi, rocce, blocchi di marmo avevano radunato ed accumulato per scalare la reggia divina, crolla loro addosso in una raffica di lampi, di tuoni e di fiamme. Gli architravi si spaccano, le colonne si sfilano come collane. Quei ridicoli omoni, presi fra le tenaglie di pietra della montagna, fanno i peggiori versacci

Digitized by Google

del mondo. Guai se quella pittura si esprimesse in suoni! che mugli e che ragli verrebbero fuori da quei petti bestiali, da quelle bocche tumide e contorte! « Non si pensi alcuno — dice il Vasari, che andava in solluchero davanti a quel michelangiolismo da baraccone — non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello più orribile e spaventosa nè più naturale di questa; e chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte ed altre così fatte cose torcersi, e quasi per rovinare, ed i monti e gli edifizi cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso, vedendo massimamente in quel cielo tutti gli Dii andare chi qua chi là fuggendo: e quello che è in quest'opera maraviglioso, è il veder tutta quella pittura non aver principio nè fine, ed attaccata tutta e tanto bene continuata insieme, senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono appresso de' casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito: onde quella stanza, che non è lunga più di quindici braccia, pare una campagna di paese ». Nell'esecuzione della sua stravagante titanomachia, che ai fratelli de Goncourt parve a buon conto « *un'insalata di muscoli d'un disegno esorbitante, fabbricati con delle scodelle di vermiglione* », ma che ha la sua suggestione di truculenza e di grottesco, Giulio Romano, come in altre pitture della villa gonzaghesca, si affidò al mestiere poco coscienzioso di molti allievi, fra cui Rinaldo Mantovano. Costoro aggravarono col lavoro di furia i difetti di gusto della concezione.

Ben poco del genio euritmico e platonico del Sanzio rivisse insomma nei suoi continuatori, eccezion fatta pel nobile Peruzzi e per l'ornatista Giovanni da Udine. In Giulio Romano, sia come affreschista, sia come pittore di cavalletto, le forme tendono ad una rotondezza manierata

Digitized by Google

o ad un turgore volgare, il colore è fiacco e rossigno. Dipinse però bei *Baccanali*, sfogandovi un suo estro sanguigno e faunesco, e lasciò quadri che sarebbero capolavori, se troppo non vi avesse raffaelleggiato, nella leggiadra *Danza d'Apollo e delle Muse* a Pitti, nella *Madonna del Catino* della Galleria di Dresda, e nella *Vergine con Santi* della Chiesa di S. Maria dell'Anima in Roma.

Il Primaticcio a Fontainebleau.

Il Pippi istruì in Mantova due artisti, il primo dei quali ha un notevole valore personale, l'altro emerge, più che per la duratura suggestione delle sue opere, a causa dell'impulso che diede in Francia allo stile italiano. Giulio Clovio è il primo, il secondo è Francesco Primaticcio bolognese. Il Clovio, croato di nascita (1498-1578) fu frate ed esercitò la pittura nella forma che più si confà alla calma ed alla pazienza monastica: la miniatura. Strano che il diligente e nitido ornatore d'uffizi della Vergine e di pergamene della Passione si mettesse nello studio di Giulio Romano, lo sfornatore di giganti, il copritore fluviale di muraglie! Ma il mansueto Gerolamo dai Libri, veronese, gli aveva insegnato a granir la pagina o l'iniziale coi minuti tocchi del pennellino; e Giulio fu esatto, morbido e vivace di colore come un alluminatore antico, e classicheggiante e grandioso nelle forme come il Pippi da cui si dipartiva, e quasi come Michelangelo, al quale il Vasari ama accostarlo con una graziosa e giusta definizione del suo temperamento: « un piccolo e nuovo Michelangelo ». A Francesco Primaticcio (1490-1570), già discepolo ad Innocenzo da Imola e al Bagnacavallo, e coadiuvatore operoso di Giulio

Digitized by Google

Romano nell'immensa dipintura del castello gonzaghesco, la sorte serbava il privilegio d'introdurre, insieme col Rosso Fiorentino, grazia e manierismo italiani nella pittura francese. Fu chiamato da Francesco I nel 1531, e andò a Parigi, ove già operava il Rosso: e presto lo soppiantò, eseguì opere ornamentali immense nel Castello di Fontainebleau, intrecciandovi lo stucco e la pittura; divenne il ministro artistico del Re, l'arbitro dell'estetica ufficiale. La Galleria della reggia di Fontainebleau con gli stucchi dorati, i profusi ornamenti di maschere e di ghirlande e soprattutto le ricche pitture mitologiche, nelle quali i due Italiani, successivamente prediletti di Re Francesco, avevano mescolati in armonie mondane il Correggio, Raffaello e Michelangelo, fu la scuola del nuovo stile francese, di un'eleganza preziosa, d'un movimento tormentato, d'una paganità stilizzata e retorica. Il Primaticcio era un eccellente disegnatore, molto superiore al Rosso: possedeva a maraviglia la scienza anatomica, la poesia delle forme, il gnsto dei partiti decorativi, ed esprimeva in mille modi un seducente tipo di bellezza femminile flessuosa e pure maestosa, beltà di altera cerva, di Diana frigida. Ma un eccesso di spirito classico e un rovello di squisitezza hanno fatto di lui un *deformatore per eleganza*: l'opposto dei maestri troppo ardenti d'interiorità: tali il Grünewald, il *Greco* e i primitivi fiamminghi, deformatori per sentimento. Più interessanti oggi che le sue grandi opere, in parte alterate, in parte scomparse, sono i suoi disegni preparatorii, a sanguigna o chiaroscurati (tav. 15), di cui è ricco il Louvre. Così René Schneider li commenta: « Nè paesaggio nè animali: nient'altro che l'Uomo, esaltato sotto l'immagine degli eroi e degli Dei. La voluttà straripa dai nudi pagani, slanciati ma robusti, tutti in moto, piegati in ogni senso come molle pronte allo scat-

Digitized by Google

to... Dietro quei modelli che sembrano sfuggiti dalle opere del Romano e del Parmigianino, s'indovinano i Titani di Michelangelo. Gli scorci sono sapientissimi: i panneggi, quando vi sono, sbattono sotto un vento di stile. Arte di grande levatura, facile e pronta... L'insieme è d'effetto irresistibile, ma senza anima nè pensiero » (2).

Nella grande *fazenda* pittorica di Fontainebleau, il Primaticcio era aiutato (come lo era stato Giulio a Mantova) da uno sciame di allievi e di pratici: fra essi primeggiava il pittor modenese NICCOLÒ DELL'ABBATE (1509-1571), che il suo tempo levò alle stelle, che i Carracci più tardi additarono come sommo in tutte le virtù che compongono il pittore ideale. Esaminato oggi, a dir la verità, si risolve in un accademico assai freddo, gonfio di mitologia tardiva, annoiante di raffaellismo. C'è però una certa vita decorativa e appariscente, e anche dell'immaginazione ariostesca ne' suoi nove partimenti dell'*Eneide*, portati da una villa estense alla Pinacoteca di Modena.

Tutta la decorazione del Seicento si ricordò della Galleria di Fontainebleau: Pellegrino Tibaldi, i Carracci, Pietro da Cortona derivarono da quel poema fastoso e ampolloso lo splendore pesante dell'arte onde fregiarono i saloni dei palazzi di Bologna, di Firenze e di Roma.

IL MICHELANGIOLISMO O L'ALA SPEZZATA.

Peggio che ai raffaellisti incolse ai seguaci di Michelangelo, se ne eccettui Sebastiano del Piombo, pittore veneziano. I michelangiolisti imitarono il loro maestro senza capirlo, e della sua arte non poterono far rivivere, — e con quale impacciata pedanteria! — se non l'aspetto esteriore,

Digitized by Google

l'apparato di vigoria muscolare e la violenza degli scorci. Chi imitava quel genio d'una individualità sublime, si frangeva il capo contro la roccia. Vi parlerò, nel capitolo prossimo, della cattiva arte dei michelangioleschi di Firenze e di Roma: l'ala dell'aquila pendeva inerte e le cornacchie crocidanti battevano in lungo e in largo il cielo vuoto, senza temere il rostro nè il fulmine. Per ora tenete presenti i nomi dei *manieristi* che più s'invescarono nel pantano della retorica michelangioleggiante: sono il VASARI in persona, il BRONZINO (aridissimo quando lascia il ritratto), FRANCESCO SALVIATI, i due ZUCCARI, Taddeo e Federico, il TEMPESTA e il RONCALLI, detto DELLE POMARANCE.

L'INFLUSSO DI LEONARDO.

L'apparizione di Leonardo muta radicalmente il destino di due grandi scuole: la fiorentina e la lombarda. Il magnetico maestro impone ai corregionali, lineatori nervosi e scultorii, la poesia dello sfumato e del chiaroscuro, ed insegna gl'intrecci scaltriti di figure e le fantastiche grotte di piani, d'ombre e di luci ai figli d'una generazione di costruttori classici, netti e senza mistero. In pari tempo evangelizza i rudi Lombardi, li persuade ad una pietà meno accigliata, ad un realismo meno letterale, raddolcisce quella loro maniera triste e pesante, sfronda quel loro nordico lussureggiare di particolari. Sua mercè, Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto diventano coloristi e aspirano alla trasfigurazione del reale nel mezzo luminoso; e, sua mercè, si rinfrancano sulla via d'un idealismo sorridente e d'un'espressione musicale le anime amorose del Boltraffio, del Solario, del Luini, del Sodoma, di Marco d'Oggiono. Ma i Lombardi

Digitized by Google

che vissero e operarono nel raggio del pittore della *Gioconda*, non ne assimilarono che la dolcezza e la letizia. Non videro in Leonardo che il suggestivo celebratore della donna, del fanciullo e dell'efebo. Essi abbandonarono le astruse ricerche prospettiche, ottiche e psicologiche e il naturalismo sperimentale del prodigioso alchimista fiorentino, e plasmarono tutta la loro visione sull'esterno e sulla vita sentimentale dei suoi modelli. Il dramma gigantesco contenuto nell'arte di Michelangelo non fu condiviso nè compreso da nessuno. Leonardo ebbe invece una folla di imitatori di valore: ma d'imitatori d'un solo dei suoi volti. La sua arte, come quella ch'era tutta dedita a scrutare e riprodurre le armonie del mondo (spirito scientifico), volgeva ad un'aurora di luce serena, mentre quella del Buonarroti, intenta a scavare l'idea di tra le scorie e le frane del reale, doveva a forza rivestire di bellezza una concezione pessimistica della vita. E davvero la solitudine in cui il Buonarroti si trovò non appena ebbe esternato il suo verbo sublime e doloroso, è la conseguenza di questo ascetismo, di questa severità eroica di visione, che, per raggiungere le celesti purezze, troppe cose è costretta a condannare e maledire sulla terra. Leonardo invece, calmo e intenerito davanti alla prodigiosa impeccabile natura, comunicò ad innumerevoli ingegni, non il suo genio di scopritore, ma il suo amore e la sua gioia di poeta panteista. Di qui il lungo sogno di placidezza e di voluttà dell'arte lombarda derivata dal naturalismo lirico leonardesco.

Digitized by Google

È una cara scuola la Scuola milanese di Leonardo! Non ha certo l'acuità nervosa nè l'intellettualismo della fiorentina; non ha il colore vivido e vibrante nè la varietà nè il ricco sentimento della vita, propri della veneziana: ma possiede una sua rotondità incantevole di modellato, un che di fuso e casto nel colorito, un mistero di penombre, che ti penetrano di simpatia e di riposo. È una pittura bonaria e dolce, con un profumo di pensosità non arcigna come la tesa concentrazione dei Toscani, nè dolciastra come l' assorta mellifluità degli Umbri, con visi di donne freschi e calmi, con bei fanciulli pigri e sorridenti, con vecchi dalla carne fiorita. Nell' arte serena del Manzoni è rimasto ancora l' olezzo sano di quello stile aggraziato senza leziosità, morbido senza leccature, candido senza puerilità, che noi ammiriamo in Bernardino Luini e nel Solario. Da Leonardo in poi, i pittori hanno cominciato a respirare poesia nell'aria che s'imbruma di mistero sui bei laghi solitari e sulle pingui pianure senza confine, ed a tradurla nella quasi languida morbidezza del colorito e del disegno, morbidezza che è in pieno contrasto con la ligneità dei Primitivi locali e, in pari tempo, coi colori taglienti e col disegno rilevato della Scuola romana. Leonardo apporta queste malie ai Lombardi sani e fervidi, e soprattutto reca loro la rivelazione di quel tipo di donna, lombardo nel lineamento ma leonardesco nella trasfigurazione pittorica, di cui essi abuseranno fino a saziarcene, affascinati da quegli occhi grandi, maceri e sognanti, da quella casta ricchezza di forme, da quell'espressione placida, amorevole e silenziosa.

Ambrogio de Predis, Andrea Solario, il Boltraffio,

Digitized by Google

Marco d'Oggiono, Bernardino Luini, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari, il Sodoma, il Giampietrino: ecco i nomi noti o notissimi dei pittori che si dicono *leonardeschi*. Alcuni conservano la grafia dura e meticolosa del Quattrocento: AMBROGIO DE PREDIS, per esempio (1455-1506?) che in ritratti energici e tristi concentra somme prodigiose d'attenzione e di lavoro manuale, o il Boltraffio delle opere giovanili. Poi Leonardo impone il suo verbo irresistibilmente (3). Personalità potenti come il Solario, il Boltraffio, il Luini e il Ferrari se ne imbevono; altre, di minor volo, ci lasciano le penne. MARCO D'OGGIONO (1470?-1540), plastico sereno e morbido ombratore vinciano nel *Salvator Mundi* della Galleria Borghese, tenta moti violenti e scorci in affreschi vividi e crudi di colore; e nei *Tre Arcangeli* della Galleria di Brera, di un'orgiastica screziatura, non cessa dal lisciare riccioli biondi, pieghe sventolanti, ciuffi di narcisi e di fiori di campo, ottenendo con tutto quel fervore descrittivo una politezza leziosa da decadente. CESARE DA SESTO (1480?-m. dopo il 1523) si compenetra successivamente di Leonardo e di Raffaello, per esprimere una sua visione oscillante e manierosa. GIAN PIETRO RIZZI, detto il GIAMPIETRINO (fiorito a Milano nella prima metà del secolo XVI) è spesso agghindato e dolciastro, ma raggiunge una patetica poesia borghese nelle mezze figure, piuttosto basse di toni, della *Maddalena* dalle mani bellissime, dell'*Ecce Homo* e della *Mater dolorosa*. Splende fra i primi seguaci di Leonardo, per la nettezza del disegno, per il sentimento puro e forte, per la sorridente maternità delle sue Madonne (tav. 16), GIOVANNI ANTONIO BELTRAFFIO o BOLTRAFFIO (1467-1516) che lavorò quasi sempre nella capitale lombarda e frescò a S. Onofrio in Roma. Cose preziose di lui si conservano a Milano: al Museo Poldi Pez-

Digitized by Google

zoli un'aristocratica *Madonna* bionda, di un'estrema dolcezza d'espressione e d'un rilievo scultorio; a Brera l'eccellente ritratto a mezza figura del poeta Girolamo Casio, incoronato d'alloro, e un frammento di pala con due severe figure di coniugi donatori in manto nero antrace, inginocchiati sullo sfondo d'un diafano paesaggio dalle scogliere leonardesche. Prima d'avvicinare il Vinciano, questo pittore prezioso e stranamente moderno si formò, come Ambrogio de Predis e il Luini, alla scuola del vecchio Vincenzo Foppa, fondatore o quasi della pittura milanese. V'è un residuo di secchezza foppiana nelle sue tavole: ma il discepolo respira la gioia di vivere, di sentire, d'amare, nelle caste figure intrecciate come a formar mazzo, nelle limpide carni donnesche o infantili, nella grazia degli sguardi verecondi, nei paesi vaghi e misteriosi dei fondali. Plastico e disegnatore potente, cerca e debella gli scorci più ardui, i più impervi nodi di masse. È originalissimo nel concepire e nel comporre: peccato che gli manchi la gioia del colore! V'è qualcosa di tetro e di metallico nelle sue opere più rare, nei suoi ritratti più dolci e sereni, dedicati a donne ed a giovani dai folti riccioli (4).

Andrea Solario (n. nel Milanese verso il 1465-m. nel 1515), suo antipode per la fusione e la dolcezza continua del dipingere, è un mirabile artista, capace d'ogni bellezza, meno che di drammaticità. Mentre un Cristo di Rogier Van der Weyden o di un pittore di Colonia t'incute pietà se non spavento con la magrezza, la macilenza, le lagrime e il sangue che ruscella, le figure in busto del Solario, di Gesù coronato di spine (l'*Ecce Homo*) od oppresso dal peso della croce, ti colpiscono più per la sovrumana mestizia che per l'espressione di spasimo. Il più bello di questi *Ecce Homo* d'una diligenza miniaturale, d'una carnosità polita

Digitized by Google

e d'un patetico religioso che sublima la sofferenza, è quello che vi ho riprodotto a tav. 17, una delle perle del Museo Poldi Pezzoli. Il Solario non fu, come il Salaino (5) o il Luini, un vero allievo di Leonardo, e neanche è forse un suo seguace: solo nell'ultimo periodo della sua attività gli si accosta, lo imita per simpatia, per affinità interiore. Derivazioni veneziane e fiamminghe serpeggiano nella sua arte tutta di mitezza e di scrupolo. Vero quattrocentista, non trascura nessuno degli elementi della buona e vera pittura: allieta i suoi quadri sacri con paesaggi d'una precisione e d'una poesia da rivaleggiare coi Fiamminghi; cerca trasparenze e linde armonie di colore, superando di molto la scuola a cui appartiene, in genere oscura e sorda; tratta la plastica delle mani con l'ammaliante potenza e con l'aristocraticità di Leonardo, e modella un ritratto con la padronanza anatomica e psicologica d'un Giovanni Van Eyck e col segno incisivo d'un Holbein (tav. 18). Nulla di più teneramente umano che le sue Madonne: quella grave, velata d'uno scialle azzurro, della mirabile *Sacra Famiglia* di Brera, d'uno splendore di colorito veneziano; quella più mamma, più amorosamente dimessa, del Poldi Pezzoli, intenta ad allattare il frugolo Bambino; e quella *del cuscino verde* (al Louvre), così chiamata dal cuscino d'un vivacissimo colore di foglia di lauro, in cui il putto affonda la sua schiena di burro per succhiare a più non posso dal seno materno, mentre si afferra il piedino con la mano. In queste figurazioni deliziose della maternità, il Solario con la tenerezza del sentimento e con la liquidezza e il sorriso dei colori precorre di vent'anni il Correggio. Ma gli riuscivano meno le composizioni ampie e mosse. L'*Assunzione della Vergine*, per esempio, sua opera finale e maggiore, che si conserva nella Certosa di Pavia, contiene con

Digitized by Google

molte bellezze tutti i caratteri di un'accademia, la teatralità, l'eccesso di gesti e di panneggi, una frigidezza mal dissimulata dal complesso fastoso. La terminò nel 1576 il manierista cremonese Bernardino Campi.

Ben poco ci è nota la vita del Solario. Lo si è confuso per molto tempo con *Antonio Solario*, soprannominato lo *Zingaro*, pittor veneto della fine del secolo XV, a cui si attribuiscono gli affreschi pieni di carattere della *Vita di S. Benedetto* nel Convento di S. Severino a Napoli. Opere del Solario lombardo sono state date ad Antonello da Messina, a Cesare da Sesto, al Salaino, al Luini. È certo che nel 1490 fu a Venezia, quand'eran vivi e gloriosi Antonello e il Giambellino, e che nel 1507 varcò le Alpi e si recò in Francia, dietro invito del Cardinale d'Amboise che gli fece decorare la cappella del suo castello. Andrea Solario fu uno dei più efficaci diffonditori del verbo artistico italiano in Francia: e il suo nome va posto accanto a quello degli esuli volontari e gloriosi che furono Leonardo, Andrea del Sarto, il Primaticcio e Benvenuto Cellini.

Luini, il Raffaello lombardo.

Guidato da non minore scrupolo su ogni sentiero dell'arte, ma padroneggiato da un genio più vasto, da un animo più aperto allo svariare della vita, è il grande Bernardino Luini (1475-1532?) (6) che fu allievo diretto di Leonardo e che, se non seppe rapire a quel semidio il segreto dell'analisi trasfiguratrice, accrebbe ancora la penetrante poesia della sua arte religiosa, componendo un gran numero d'affreschi e di tavole che celebrano le glorie del cielo col fiore placido e sano della bellezza lombarda. Uscito dalla

Digitized by Google

scuola del Foppa, e devoto prima al Borgognone ed al Bramantino (3), egli spezza per sempre la tradizione rigida e sgraziata, per gettarsi, innamorato di morbide e dolci modellature, nel mondo degli efebi, dei vecchi possenti e delle donne ampie e fiorite. Accusato da alcuni di monotonia e di eterna manierata soavità, trova chi lo mette di contro a Raffaello, opponendo allo sculturale maestro urbinate, come una bellezza più umana e commovente, la sua pittura che sa creare una verità eterna, pur mantenendosi in contatto affettuoso con la verità che è nel tempo e nella carne, e con la vita versicolore e fuggitiva. Vivendo in tempi atroci di guerra, di saccomanno e di pestilenza, concreta la più serena consolante visione che mai sia sgorgata da una mente di pittore, dal Beato Angelico in poi. Uomo appassionato e dedito ad amori terrestri, eternizza in pudichi colori l'atto e le sembianze delle sante Vergini che scontarono col martirio la troppa beltà del corpo, congiunta al fiore della verecondia, degno d'esalare il suo aroma solo sui bissi dell'altare. « Egli, scrive John Ruskin in un memorabile passaggio della *Regina dell'aria*, lavorò con una semplicità costante e fortunata. Seppe unire perfettamente un animo religioso ch'era la vita spirituale dell'arte con un vigore fisico che ne fu la vita corporea... Niente ha lasciato che non sia amabile, ed è forse il più equilibrato tipo del pittore italiano altamente educato, aspro al lavoro ed industre, che operava con tutto il cuore e con tutta l'anima... Ogni sua pennellata è eterna; ogni suo pensiero è bello e puro; la sua mano si muove come irraggiando una benedizione; di giorno in giorno la sua vita si dilata in potenza ed in pace; ed egli tramonta senza nubi e il suo crepuscolo stellato resta a lungo sospeso nel cielo, contro la notte » (7).

Digitized by Google

Gli affreschi del Luini.

Bernardino Luini splende soprattutto come frescatore. I frammenti della decorazione murale della Villa Pelucca di Monza (1521-1523), raccolti a Brera, per la purezza dei tipi e delle espressioni, per il naturalismo candido e olezzante, per la facile e ridente fantasia, per la limpida grazia delle composizioni, ci riconducono nell'atmosfera di semisogno dei migliori cicli a fresco del secolo aureo toscano. Il Ghirlandaio non è più fisionomicamente esatto, non rende la poesia del tipo etrusco meglio di quel che il Luini non renda quella del bonario e prospero tipo lombardo; e Andrea del Sarto giovane, *Andreino senza errori*, nel primo capolavoro, i freschi dell'Annunziata, non è più festevole, più tuffato nelle polle vive della delizia d'esistere. Con colori imperturbabilmente teneri, chiari e dorati, il Luini snoda la leggenda di Mosè dai vasti paesaggi, e le fantasie della favola antica; narra come gli Angeli deponessero nell'avello il corpo di S. Caterina, lieve come una foglia morta (8), e descrive il passaggio del Mar Rosso, la nascita di Adone e il giuoco del guancialino d'oro. Qui gli Ebrei sloggiano dal deserto con involti e fardelletti, e i fanciulli godono un mondo di quell'affaccendarsi e di quel correre; e là, per la tranquilla attesa d'un popolo gentile e buono, la bianca manna impiuma le roccie e colma i vasi e i mastelli. Il *Bagno delle fanciulle*, con lo stuolo di fresche ragazze di campagna che diguazzano nude e innocenti nel tònfano d'un calmo fiume, è un miracolo pittoresco, è la trasfigurazione, in poesia pudica, d'una scena che un pittore moderno non avrebbe certo resa con un sentimento così delicato. Ecco Venere e Vulcano che martellano nella fucina, e Dafne che s'inguaina nell'alloro; ecco tre donne

Digitized by Google

giovani e gaie che si trastullano in un prato, e bei putti nudi, seduti su tralci, che afferrano con le grasse manine grappoli violetti... E potess'io diafanizzare la mia prosa al punto da farvi sentire il bacio dei colori e delle forme dell'affresco celebre che coglie al volo tre piccoli angioli diademati, mentre portano nell'azzurro luminoso il corpo disteso di S. Caterina, avvolto in un manto rosso dai pallidi riflessi d'oro! Tre farfalle non potrebbero reggere con maggiore lievità un fiore. Quel corpo fluttuante e immateriale di bella bambina dormente, fa pensare a certi strati di porpora e d'oro che s'incantano al tramonto sulle divine plaghe dell'ultima luce.

A Brera, è stata abilmente ricomposta la decorazione della Cappella di S. Giuseppe, della soppressa chiesa di S. Maria della Pace di Milano. Non si sa con precisione in qual epoca, ma certo quando già Leonardo gli dettava dentro, il Luini vi frescò nelle lunette e nei peducci della volta un'orchestra di begli angioli e cherubini, e sulle pareti gli episodi della vita di S. Giuseppe e di Maria, con una grazia, un'intimità di sentimento, una calma vivacità di moti e di colori, che ti ristorano gli occhi e lo spirito. Basterebbe l'affreschetto con la Madonna, S. Marta e S. Giovanni, a consacrare in Bernardino il poeta insuperabile della bellezza casta e della santità familiare.

Nel 1522 il Luini dipinge per l'Oratorio di S. Corona in Milano il maestoso affresco con l'*Incoronazione di spine*, che languisce in un tetro salone dell'Ambrosiana. La parte più bella di quest'opera, in cui si nota un abuso di espressioni grottesche, spiacevole in un purista sincero come il Luini, è la duplice schiera di ritratti: borghesi o dignitari genuflessi, avvolti in ampie cappe scure, con le berrette in mano, con gli occhi fissi sullo spettacolo del martirio di

Digitized by Google

Cristo. I loro volti placidi e glabri, di profilo, incorniciati di zazzere brune o canute, staccano sul fondo con la nettezza di medaglie del Caradosso.

Nel 1525 il Maestro è a Saronno, e comincia nel celebre Santuario della Madonna dei Miracoli uno dei suoi cicli più grandiosi. In due riprese vi affaccia da riquadri, spicchi e lunette, le soavi forme che la sua anima eternamente giovanile sapeva rivestire per cantare la gloria celeste, per dire l'infinito di virtù e di bellezza compendiato nel sorriso o nel gemito d'un santo. Si narrò che si rifugiasse in quel convento per sfuggire gli sbirri che lo inseguivano. Aveva ucciso? Pare di sì, e per amore d'una donna. Ma che importa? La sua mano non è mai stata così calma, il suo occhio più limpido e sognante, il suo amor della vita più tenero e puro. Frescò allora un'*Adorazione dei Magi*, festosa e ricca come una sacra rappresentazione, e vi raffigurò vecchioni placidi e solenni, uomini in fiore, con la barba e la zazzera di bruna seta, e paggetti feminei dalla bellezza perturbante. Di fronte a questo poema, dipinse la *Presentazione di Gesù al Tempio*, che inquadra fra le colonne corinzie, gli architravi e le volte a botte d'un edificio classico, mirabili figure di sacerdoti canuti, di servi efebici e di floride donne ammantate, e incastra come una turchese, nel vano d'un arco, un sereno paesaggio in cui si vedono viaggiare sulle orme d'un angiolo, Giuseppe e la sua sposa col divino fardello vagente. La fantasia gli buttava dentro. Un po' fanciullo come tutti i pittori, godeva, nell'*Epifania*, a dipanare su per le tortili strade d'una montagna a ripiani, un bizzarro corteo di cavalli, di giraffe e di cammelli... La chiesa era tutta sua, ci si sbizzarriva, ci si effondeva, piegandosi con lieto cuore alle fantasie dell'ar-

Digitized by Google

chitettura, disputando un riquadro o una lunetta all'invadenza dell'oro e dello stucco. Sibille e Profeti, Dottori e timide vergini, angioletti e draghi, tutta la Bibbia e tutta la leggenda in quadretti murali carezzati come le miniature d'un messale, fioriti di quei colori biondi e teneri d'aurora un po' fredda che fanno della sua pittura una delizia per le anime contemplative e per gli occhi non depravati... San Raffaele, bello come una donzella, vestito da soldatino romano, con le armi variopinte e agghindate, siede senza iattanza sulla massa squamosa del drago abbattuto. San Rocco, biondo e gentile come un *lord* wildiano, conversa con un angiolo nettareo, mentre il riccioluto canino bianco, apportatore di pagnotte, guarda in su col muso aguzzo, come per capire qualche parola. S. Apollonia dallo sguardo mite, dalle pelle di giglio, dalle cascatelle di riccioli bruni ai lati del bel volto pienotto di ragazza di Varese o di Malnate, tiene in mano l'orrida pinza che stringe il capezzolo avulso, ancora vermiglio: ma è così calma e leggiadra che quel particolare non si cura, o si pensa che ella regga col ferro un rubino o un fiore. Il supplizio, per pittori come il Luini, il Sodoma e il Correggio, era una tenera festa di languori. Il San Bastiano donnesco, seduto comodamente sulla forca d'un tronco e legato pei polsi ai nudi stocchi, in atto di ascoltare con umile gioia l'invito dell'angiolino a salire al cielo, mentre le ferite di tre dardi gl'imperlano di sangue le membra, non è più tragico dei due chierici alati, d'una bellezza da principini della fiaba, che s'inginocchiano con tanta grazia da due ante simmetriche e porgono ad un sacerdote invisibile le ampolline e l'incensiere per la messa.

Nella ruscellante luce del portico della Canonica, il Maestro ha dipinto in una lunetta un *Presepio* malioso, con un'umiltà di mezzi e una tenerezza di sentimento che

Digitized by Google

ci riportano ai beati tempi dell'Angelico e di Masolino. Questa pittura si gode anche più che gli affreschi dell'interno, perchè i colori del Luini, chiari e fluidi, hanno bisogno del limpido sorriso del cielo. L'ombra del chiuso vela la loro gioia tranquilla, appanna la fresca armonia dei verdi pratili, degli azzurri densi e giulivi, dei rossi crudetti e freddolosi come la porpora di certi fiori delle Alpi.

Il Luini torna a Saronno nel 1527 e nel 1531, e vi eseguisce due altri capolavori. Prima è lo *Sposalizio della Vergine* (tav. 19), composizione di un'armonia classica, popolata di smaglianti efebi che spezzano la verghetta nell'ira della delusione, con un gesto pacato, quasi di danza, e con le belle spettatrici lombarde, dalle gonne di broccato a fiori, dalle trecce annodate come serpicine e dai grandi occhi di velluto che chiedono amor fedele. Poi è la *Predicazione di Cristo giovinetto*, dalla cattedra del Tempio, adusata al sofisma ed all'errore. Il gesto del leggiadro dissertatore è alquanto declamatorio. Anche la Madre che gli si fa incontro, esce in una mimica affatturata. Ma l'opera, non immune da ricordi raffaelleschi, è nel suo complesso piena di seduzione, benchè il pittore avesse quasi sessant'anni quando la eseguì. L'orgoglio e l'ignoranza dei vociferanti Dottori, note ridicole contro le quali si scatena la beffa acre dei pittori fiamminghi e tedeschi, non ispirano al mansueto Luini disprezzo o sarcasmo. Come Giotto risparmia i Magi saraceni debellati da S. Francesco, così egli raffigura belli e gravi nelle sembianze e nel gesto i suoi sacerdoti confusi dalla luce del Verbo. In un angolo di questa scena, siede come un profeta un vecchio in bianco ammanto, dalla calvizie levigata, dalla bocca larga e ignuda, serrata quasi arcignamente, col petto coperto da una cascata di barba nivea che gli impiuma le gote e gli dà un aspetto dolce e terribile.

Digitized by Google

Quel vecchio appoggiato con noncuranza ad un grosso libro rilegato, e volto a guardarci con frigida calma, è con ogni probabilità il Luini stesso: il quale, praticando con ardente amore prima la persona, poi per tutta la vita l'opera sovrana di Leonardo, foggiò su quei due misteri intrecciati, sull'amalgama di quelle due divinità, più d'un aspetto della propria arte e anche il proprio volto (9).

Il 1525 segna l'inizio della vasta impresa pittorica del Monastero Maggiore o chiesa di S. Maurizio di Milano, altro santuario dell'arte luinesca. Il muro che separa la chiesa dei fedeli da quella interna riservata alle suore, è coperto di grandiosi affreschi narranti la vita e il martirio di S. Maurizio e l'Assunzione della Vergine. In due lunette ai lati dell'altare, il pittore inginocchia, coi Santi protettori, Alessandro Bentivoglio, già signore di Bologna, e sua moglie Ippolita Sforza, che gli commisero la dipintura del convento ov'era monaca una loro figlia. Santi e sante s'affacciano in ogni dove da ingegnosi partimenti decorativi, e con le soavi espressioni e i moti improntati alla luinesca mansuetudine, spirano gioia nell'aere muto del tempio, ove i canti bianchi delle suore non rispondono più alle preci mormorate dal celebrante. Un raggio di sole filtra talvolta dalle alte finestre, sotto cui corre una galleria leggera; e un velo d'oro si posa sulle spalle ignude di S. Caterina che tende il collo alla scimitarra del carnefice (10), o sulla tonaca rossa di S. Stefano, simile ad un candido levita, che distoglie lo sguardo mesto dalla scena brutale della flagellazione di Cristo.

Al 1529 risale l'immensa epopea riprodotta in parte nella tav. 20, l'affresco della *Crocifissione* nella Chiesa di S. Maria degli Angioli a Lugano: poema riassuntivo in cui il Luini ha fuso in un pio *epos* cielo ed inferno, la traco-

Digitized by Google

tanza dei manigoldi e il canto di dolore intorno a Cristo morente. Non immune da qualche schema arcaico in opere anteriori — per esempio nell' *Incoronazione di spine* dell'Ambrosiana — qui Bernardino attua una lucidissima costruzione e come pittore e come narratore. Benchè l'opera raggruppi secondo il costume del tempo, in un sol quadro pieno d'effervescente animazione, ma su piani diversi dominati dalla croce, le numerose scene del dramma, non resta appagato solo l'intendimento del devoto che cerca e trova con facilità le stazioni della via dolorosa, ma anche gode e si estasia l'occhio raffinato dell'artista che non sa se più ammirare l'intreccio ingegnoso d'ogni gruppo e la straordinaria potenza di vita dell'insieme, oppure i particolari inimmaginabilmente belli, completi e ispirati a radiosa verità: tali, fra cento, il gruppo delle pie Donne in angoscia, il superbo centurione a cavallo con la lunga picca inclinata, la Maddalena in ginocchio con le folte chiome bionde diffuse sulle spalle, e il grazioso giovinetto seminudo, assiso a pie' della Croce di Cristo, tanto simile al *Bacco* di Leonardo.

Realista e poeta, il Luini ebbe come pochi il dono di far vivere la folla pittorescamente ma senza alcuna volgarità. Di lanzichenecchi variopinti e carnuti, di brillanti ufficiali a cavallo, di magistrati in pompa, di monelli, di comari, di sgherri e di mendichi, il suo tempo agitato e crudele, misero e appariscente gli porgeva d'ogni intorno ricchissimo spettacolo. Egli guardò e vide con cristallina perspicuità: ma poi, mentre frescava, la sua visione per un felice istinto si allontanava dalla crudezza dei particolari, s'ammorbidiva in delicate sfumature che nulla toglievano alla freschezza della cosa vista, ma aggiungevano l'amore d'una coscienza allo splendore materiale d'un aspet-

Digitized by Google

to. I Tedeschi e i Fiamminghi avrebbero colmato la scena di particolari prosaici e selvaggi: Bernardino, conscio di dover scrivere un poema, non una cronaca esatta, attutì al possibile nella *Passione* le disarmonie naturali, soffocò l'urlo e disperse il tanfo della plebe: e ottenne in tal modo la verità eterna dell'arte, da cui sono eliminati il brutto e l'angoscia che oscurano la vita. E questo senza rinunciare mai a farci sentire della vita il tepore e l'effervescenza, come accadde talvolta a Raffaello, coagulatore armonioso di statue (11).

I QUADRI DEL LUINI.

L'attività enorme del Luini non si esaurì nelle omeriche imprese degli affreschi. Rendono testimonianza della sua straordinaria fecondità innumerevoli Madonne col Putto e Sacre Famiglie in cui la canizie di S. Giuseppe si accosta ai bei riccioli di S. Giovannino. Nella mirabile *Madonna del Roseto*, a Brera, succinta e candida, il puttino dalla testa crespa, con un'aria da adorabile rompitutto, spicca un fiore d'aquilegia da un vaso. La mamma, giovanissima, coi capelli biondi divisi in due lunghe ciocche sotto un fazzoletto turchino, lo guarda da tergo coi grandi occhi fenduti, quasi senza ciglia, le cui palpebre hanno la soda freschezza d'un petalo di magnolia. Alle spalle un popolo spinoso e verde di rosai si arrampica sugli scacchi d'un rustico canniccio. Tre rose selvatiche splendono su quel trapunto di foglie e di gemme. E mentre lo sguardo si delizia sulle carni polite e sull'umido gioco della spalliera verde, l'olfatto percepisce l'anima di quelle rose, vagante sui capelli della giovinetta e sulle spalle del bambino. La più

Digitized by Google

bella fra le *Sacre Famiglie* luinesche è quella dell'Ambrosiana (tav. 21). Le incantevoli teste della Vergine e di S. Anna, e le carni tornite dei due fanciulli vengono fuori da un'ombra fatata, suffuse d'un lume aurato in cui palpita la vita misteriosa delle evocazioni leonardesche. Il pittore mescola in un magico lambicco i fumi della notte e i caldi raggi del tramonto per avvolgere d'una carezza trasfiguratrice i personaggi santi, la cui felicità deve servire di modello alla nostra. Tra le composizioni d'altare, nessuna vince la divina *Madonna* (a fresco) di Brera (1521), col suo S. Antonio abate, vecchione in mantello verde, grave come un Apostolo del Dürer, con l'ammaliante S. Barbara in veste giallo oro, che regge con mani da principessa una palma e un calice, e col vago angiolino seduto a gambe aperte sui gradini del trono, in atto di grattare con le piccole dita le corde d'una mandòla che sembra immensa... Anche nelle grandi pale della Cattedrale di Como, l'*Adorazione dei Pastori*, l'*Epifania* e la *Madonna con Angioli e Santi*, il Luini moltiplica le espressioni tenere e soavi e diffonde la sua inalterabile gioia religiosa. I temi che più spesso lo ispirano nelle pitture di cavalletto, sono S. Giovannino, il sonno del Bambino Gesù, S. Gerolamo penitente, la Deposizione, la Disputa fra i Dottori, lo Sposalizio di S. Caterina, che gli detta il gioiello del Museo Poldi Pezzoli, e la Decollazione del Battista... Sotto i pennelli del Lombardo, questa scena di rivoltante crudeltà sfuma in voluttuosa dolcezza. Egli è abile sì a far vivere (Uffizi, Louvre e Vienna) una bella giovane dai larghi occhi reclini e socchiusi, dal busto scollato di broccato verde e oro, che porge o regge senza guardarla una coppa o una guantiera ad un manigoldo; ma è incapace di rendere il fremito del dramma imperniato sulla perversità di colei che *saltando*

Digitized by Google

caput Johannis obtinuit. La perdurante nota della soavità snerva più d'una delle sue opere, in specie nell'ultimo periodo, affollato di commissioni e di lavori. E talvolta si chiederebbe al suo pennello, senza fine serafico e sfumato, uno scatto, una violenza!

Bernardino si ripetè in dolcezza più e più volte: la fantasia ardita non sorreggeva sempre il dono di poesia e di sogno del grande pittore. La ferace inventività e la veemenza drammatica caratterizzano invece Gaudenzio Ferrari, il più potente fra i leonardeschi e il maggior pittore piemontese.

Gaudenzio Ferrari, l'esuberante.

Gaudenzio Ferrari (n. verso il 1480 - m. nel 1546) nacque tra i monti della Valsesia (12), respirò l'aria vivificante delle Alpi, vide, fanciullo, l'abisso della Dula sprofondare fra le orride pareti nere, mangiò il miele d'Alagna e sbarrò gli occhi di meraviglia davanti alla massa formidabile del Monte Rosa che l'aurora sfolgora di riflessi di brace. La visione di Milano e di Roma non tolse freschezza ai suoi occhi nordici: sfiorò il pericolo mortale di accozzarsi ai seguaci comuni di Leonardo e di Raffaello, eppure uscì dalla prova salvo e ardente di creatività. Prima di lui la terra rude e operosa che le Alpi circondano di forza e di splendore, non vanta che i miti Macrino d'Alba e Defendente de Ferrari, che lavorano all'aurora del '500 con animo fratesco e sembrano umbri per la grazia fanciullina della loro fede e della loro arte. Gaudenzio parte com'essi dalle pie ancone a portelle, coi rilievi d'oro in foglia e le

Digitized by Google

calme zone d'oltremare stellato. Ma poi, spiegate ad un tratto le ali, si slancia nel regno della fantasia e della bellezza terrena. Gesti, costumi, fisonomie, armi, architetture, paesi, tutto nella sua pittura ribolle di novità, di varietà e di follia geniale. Talvolta la linfa è troppa, e l'opera d'arte sembra un museo congestionato e superbo in cui s'accalchi un gioioso tumulto di folle. Davanti a quelle ridondanze e a quei clamori, nomi insigni ti vengono sul labbro. Leonardo gli detta teste di vecchioni d'arcigna potenza, con profluvie di barba inanellata, e volti d'adolescenti che ràggiano di beltà donnesca. Le violente figurazioni della Passione e del Calvario ricordano le bugne frementi d'uomini e di cavalli dell'Holbein e del Dürer. Certe scene barocchéggiano per l'amore insaziabile del particolare, per la ricerca del grottesco e del caratteristico, perseguiti con l'umorismo incisivo d'un Luca di Leyda o d'un Altdorfer. A volte si grida addirittura: Rubens! quando la pompa ferrariana assurge ad una sonorità di trombe d'argento; e si mormora Ghirlandaio, quando in una pittura murale, fresca come una vignetta di libro d'ore — la *Natività della Vergine* in S. Cristoforo di Vercelli, — si vede nel suo crepuscolo dolce, dorato dalla fiamma d'un focolare, l'interno d'una confortevole stanza lombarda del '500, in cui serve e nutrici col capo cinto d'un bianco fazzoletto versano acqua calda, asciugano pannilini davanti al fuoco e lavano un neonato. Ma non credete già che Gaudenzio abbia tolto a prestito qua e là, per raggranellare il suo tesoro! Certo Leonardo schiuse il suo germe, mercè il lungo studio e il grande amore; il Perugino sfumò di molle grazia il suo fare istintivo aspro e nordico; e Raffaello, di cui sembra sia stato uno degli aiutanti giovani e di passaggio, nella grande impresa delle *Stanze*, gli sug-

Digitized by Google

gerì qualche motivo e un certo gusto per la composizione classica. Ma le cose che amiamo nell'esuberante pittor varallino, sono ben sue! Ben sua una fresca pastoralità che moltiplica le figure d'ingenui alpigiani, di monelli e di ragazze della villa nella gazzarra militare dei Calvari, e cerca pretesti per insinuare dove possa i bioccoli delle pecorelle, la lana bianca pezzata di fulvo del cagnuolo e il pelame caffè e latte del paziente ciuco... Ben sua la musica di ciaramelle dei colori vivaci, variegati, screziati, bizzarramente cangianti, opposti e intrecciati con una primitività golosa che raggiunge raffinamenti e delizie... Ben suo quel frequente mistero d'ombre squarciate da vampe torbide di cielo al tramonto, o da irruzioni di faci sanguigne... Ben sua quella virtù pari nel bloccare la scena fra muri scabri di roccia o nello sprofondarla nella vertigine d'un panorama di monti e di cupole, o nell'inquadrarla con classica eleganza tra le colonne e le trabeazioni d'un atrio lombardesco o fra i pilastri e le volte a botte d'una navata romana. La donna di Gaudenzio, formosa e soave, timida e casalinga, ricorda, piuttosto che le ninfe perturbanti e pagane di Leonardo, le sane e rosee valligiane della Valsesia, dal costume pittoresco e cupo, dai biondi riccioli serrati in una pezzuola, che falciano il fieno odoroso, mentre il Mastellone scroscia nelle forre. Buffone poi, popolaresco e grassoccio come un Aertsen o un Civetta: in un'*Adorazione dei Magi*, sente il bisogno d'insinuare fra magnati che hanno la gravità e lo splendore di patrizi del Moretto, un nano vecchio e barbuto, e un valletto che ha un fior di gozzo a tre borse; in un Presepio ti mostra un asinaio alle prese col suo discepolo che s'è incantato, tira, scalcia e sbraita con la boccaccia a sghembo. E ai Magi un pastore gibbuto e velluto offre bianca ricotta e caciuole novaresi, come nei presepi ana-

Digitized by Google

cronistici delle chiese di campagna che fanno di Betlemme un villaggio italico con la neve e i pifferari. Nessun pittore è più pio di Gaudenzio. Non ha trattato che soggetti sacri, ed è un cantore inarrivabile della preghiera, della verginità, dell'infanzia e dell'innocenza. I suoi *donatori* pregano con tutta l'anima, e i suoi angioli incarnano con la grazia reale del fanciullo e della giovinetta il sogno celeste.

Gaudenzio Ferrari ha, come il Luini, lavorato enormemente. Vi sono sue vaste opere a fresco nella Galleria di Brera e nelle chiese di Milano, di Varallo, di Vercelli e di Saronno. Il ciclo della chiesa della Madonna delle Grazie a Varallo (1507-1513, con riprese posteriori) è il più poderoso (tav. 22). Sopra un tramezzo di muro aperto in più arcate sull'altar maggiore, si svolge come un immenso arazzo un affresco diviso in ventun riquadri che, quando il sole lo invade, brilla dei toni fusi d'oro e di gemme d'una foresta in autunno. Il maestro di Valduggia vi ha narrato gli episodi principali della vita del Salvatore, isolando ciascuno d'essi in un quadro nitido e aggregandoli intorno alla maestosa e pomposa scena della *Crocifissione*. Nulla di più spettacoloso di questo Calvario congesto di folla, dominato dai tre crocefissi in un alone d'angioli volanti e di stendardi. Gaudenzio vi si rivela terribile e soave, monumentale e squisito. I cavalloni nivei dalle bardature borchiate e frangiate che campeggiano nel fosforescente ribollìo di volti e di mani levati verso l'alto delle croci; le sagome dure e strane dei soldati vestiti di piastre o di screziate divise, che caracollano pomposamente in mezzo a quel popolo stipato dalla curiosità infantile; i due gravi pellegrini dalla barba inanellata che discorrono con gesti di mansueta deplorazione; il bel gruppo di destra di popolane coi loro bimbetti carnosi in braccio che si caccian le dita

Digitized by Google

in bocca; gli scorci e le pose violente dei tre militi vestiti di assise d'una romanità chimerica, che giocano ai dadi; il teatrale terzetto delle pie Donne che reggono in piedi la Vergine svenuta; l'arguta nota aneddotica del cagnolino bianco che si rizza sulle zampe posteriori con la coda a trombetta, a far festa abbaiando ai due pellegrini: altrettanti temi incisivi, fusi in un complesso sinfonico forse anche troppo ricco e sonoro, ma armonico ed intenso. Bisognerebbe esaminare così le scene minori, figura per figura: ci si troverebbero accenti di naturalismo poetico degni di Gentile da Fabriano, espansioni di tenerezza che emulano le luinesche, nervosità di segno e gagliardia di nudi non discoste dal Signorelli, una fantasia germanica alleata con la più italiana morbidezza di modellato e col più lombardo artificio chiaroscurale. Il tutto frammezzato d'arcaismi e di qualche ispidezza che conserva all'opera la spontaneità d'un documento d'arte popolare.

Date un'occhiata all'affresco quale, spegnendo la baldanza delle ambre, dei vermigli e degli azzurri, ve l'ho potuto riportare sulla carta (tav. 22), e ditemi se non è cosa superba, una vera festa della pittura; se non fa pensare a organi che inneggino, a incensi che vaporino, a folle che preghino e cantino. Io che l'ho veduto più volte, aggiungo che a trovarselo davanti sul vecchio muro, intatto e fresco come se il pittore l'avesse finito ieri, con quello sfavillio di figure agili e nette, con quei ritocchi lieti d'azzurro e d'oro sul tratto che graffisce, si pensa involontariamente ad una montagna tutta in fiore, ci si affonda col pensiero nel fieno d'un prato delle Alpi, quando c'è più margherite, papaveri e soffioni che erba (13).

In S. Cristoforo di Vercelli, quadri d'altare e vasti affreschi diedero, dal 1532 al 1534, nuovo agio di spaziare

Digitized by Google

al genio di Gaudenzio. Sono storie della Vergine e del Cristo, un ampio Cenacolo, la leggenda del Principe di Marsiglia con sfondo di paese e di fabbriche, fantasioso e bello come i più belli del Carpaccio, una Crocifissione con un'adorabile Maddalena, e nobili figure di santi e di donatori. Il Lanzi dice con la consueta grazia: « In questa grande opera, ha spiegato carattere di pittor vago, più forse che in altra, inserendo teste bellissime e angioletti, quanto gai nelle forme, altrettanto spiritosi nelle azioni ». E in verità, poche opere di pittura sacra alleano tanta maestà a tanta bonomia, tanta devozione ad un così squisito fervore naturalistico. Inoltre, il Ferrari sembra qui tenere insolitamente imbrigliato il suo estro esuberante: non è mai stato così sobrio di particolari, così largo di linee, così assorto in un'interiorità beata e melodiosa.

Nella chiesa del Santuario di Saronno (14), Gaudenzio frescò, dopo il 1534, la cupola (tav. 23). Chi figge gli occhi in quella calotta di muro forata tutt'intorno da occhi di bove avari di luce, e cinta alla base da una ghirlanda di statue policrome, rimane stordito. Figuratevi, disposta come un anello, un'imponente orchestra intenta all'esecuzione d'un concerto di paradiso, fitta e intricata di musici e di stromenti: viole, liuti, monocordi, clarini, trombette, ciaramelle, tamburi, olifanti, organi, arpe... Tutto canta, mormora, strepita, squilla, rimbomba. E i sonatori sono angioli meravigliosi, adolescenti e donneschi, biondi come l'oro delle aureole, vestiti di stoffe splendide e luminose, atteggiati in pose civettuole e soavi, intrecciati come le fronde d'un bosco a primavera... Tre s'affacciano sopra un grande libro aperto, altri svolgono striscie con le parole d'un cantico. Chi soffia nella tuba ricurva, chi preme col mento il riccio d'un primordiale violoncello. Uno ve n'ha,

Digitized by Google

drappeggiato di verde, bello come una visione, che china il volto dai vaporosi riccioli d'oro sul bocchino d'una rigonfia cornamusa. E nel centro di quella meteora, l'Eterno, il gran veglio barbuto, che benedice l'umanità in uno sfolgorìo di raggi d'oro, cinto da un anello di folleggianti puttini! Quest'opera del pittore di Valduggia splende per una originalità quasi aggressiva, per una poesia violenta e corposa, per un trionfale virtuosismo che appende *in excelsis*, come un viluppo d'api, le masse orchestrali dell'Empireo. Presi un per uno, gli angioli sono serafici come quelli del Fiesolano e belli come i più belli di Paolo Veronese; e la nebulosa di corpi di Gaudenzio lascia a gran distanza, quanto a lievità e fulgore, quel *Paradiso* che fu l'ultima fatica e la meno felice del genio di vertigine del Tintoretto.

Le opere del Ferrari su tavola conservate in S. Gaudenzio di Novara, nelle chiese di Varallo, a Brera e nella Pinacoteca di Torino, in media non valgono gli affreschi. Egli vi alterna purezze da quattrocentista e turgori barocchi, larghezze di disegno düreriane e politezze da decadente. La sua poderosa vena bramava espandersi senza timore. Forzata nel limite delle cornici, finiva di accozzare e di dibattersi furiosa, o si spegneva in freddi aggraziamenti. Tuttavia la *Fuga in Egitto* della Cattedrale di Como, tutta conchiusa in una grotta di fronde, stipata d'angioletti e illuminata da un grande raggio trasversale che indora un'ispirata testa d'angiolo e la Madonna assisa sul rustico basto, è, a parte la tecnica un po' affrettata, un idillio degno del Correggio. Nel sovraccarico di figure, il *Martirio di S. Caterina* della Galleria di Brera, tavola che contiene con l'anticipo d'un secolo il fracasso e la teatralità secentesca, ribocca di particolari viventi e di belle espressioni;

Digitized by Google

la *Madonna col Putto* dello stesso Museo, frammento d'un polittico disperso, è un capolavoro di preziosità (15).

Ma è tempo di dire d'un altro artista pieno di genio e pur esso malato talvolta di congestione.

Il pittore dalle tre patrie: il Sodoma.

Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma (n. a Vercelli nel 1477-m. nel 1549) ha tre patrie: è piemontese di nascita, lombardo di educazione artistica (16) e capo della scuola senese del Cinquecento. Spirito bizzarro, a giudicare da quel che ne narra il Vasari che carica le tinte, e che bisogna prender qui piuttosto per un vivace novelliere che per uno storico preciso. Aveva sempre la casa ingombra d'animali stravaganti: tassi, scoiattoli, bertucce, gatti mammoni, asini nani, pappagalli e corvi sapienti. Era ambizioso, strambo, mattoide: così almeno pretende il Vasari che ce lo fa veder in carne e panni, quando attesta che « non si curava che di vestire pomposamente, portava giubboni di broccato, cappe tutte fregiate di tela d'oro, cuffioni ricchissimi, collane ed altre simili bagattelle e cose da buffoni e ciarlatani ». Lavorando nei verdi anni nel Convento di Monte Oliveto Maggiore presso Siena, s'agghindò delle spoglie gentilizie d'un nobile milanese morto in quel cenobio, per presentarsi da bellimbusto a noi, in un curioso affresco. Gran cappa di velluto giallo, berrettone grigio, chiome prolisse, faccia sbarbata, lo stocco in segno di boria soldatesca, soprattutto della millanteria nel cenno e nello sguardo. Ai suoi piedi è un piccolo serraglio: un corvo, un tasso, un cagnolino e un cigno attestano il suo amore sviscerato per le bestie. Sbalorditi dalle bizzar-

Digitized by Google

rie del giovinotto che continuava alla sbrigliata nel loro eremo tranquillo l'interrotta opera severa di Luca Signorelli, i frati di Monte Oliveto lo chiamarono *Mattaccio*. Mal compensato, tirava giù; pagato bene, faceva miracoli. Era suo canone artistico il seguente: « *Il mio pennello balla secondo il suono dei denari* ». Pittori moderni, non fate tesoro di quell'insegnamento, che può portar troppo lontano!... Ma lasciamo il bell'originale e vediamo l'artista. Il Bazzi è un esule volontario. Educato all'arte da Martino Spanzotti nella natia Vercelli, nel 1497 si reca a Milano. Leonardo e i suoi seguaci lo innamorano. Dalle loro opere toglie tutto quello che può, la plastica soffice, il chiaroscuro suggestivo, la preziosità. Nel 1501 lo vediamo partire per Siena, in compagnia di agenti dei banchieri Spannocchi che tenevano banco anche in Milano. Siena gli rivela il genio sculturale di Jacopo della Quercia, che era esempio più da scoraggiarlo che da fecondare il suo spirito gioioso e sensuale: ma fa sfavillare davanti ai suoi occhi la fresca e vivida arte del Pinturicchio. Nel 1505-1506 è intento alla lunga serie d'affreschi facili e ameni del monastero di Monte Oliveto Maggiore. Nel 1508 lo troviamo a frescare nella Stanza vaticana della Segnatura. Ma Siena gli è omai incisa nel cuore: vi torna e ci vive, moltiplicando nelle chiese e nel Palazzo Pubblico tavole e affreschi. Nel 1524 lo troviamo di nuovo in Lombardia, ma per poco. Rieccolo ai piedi della torre del Mangia. Siena ha vino buono, bei cieli, grazia di fanciulle e il Pallio. Quando Carlo V ci passa, nomina il pittore conte palatino. Figurarsi che superbia! Il Sodoma è per eccellenza un nervoso, un femineo. Disuguale e fantastico, ora saccheggia i giardini dell'ispirazione, ora cade nel fosso della sciatteria, della ripetizione di sè stesso. Agglomera troppe figure,

Digitized by Google

sfoggia bazzecole, armature, panneggi inutili. Si compiace in patetismi languidi ed in forme di manierata ovalità. Ogni tanto disegna anche con poca cura, e in parecchie composizioni abbandona troppo l'insieme e gli attori secondari per far brillare con tutte le scaltrezze del mestiere una figura che gli piace, di cui è innamorato, a scapito dell'armonia generale del dipinto. Ma se il suo genio s'imbatte nella pensierosa pazienza che è l'arte vera, allora gli sbocciano dalle mani cose di perfetta bellezza. Il torso di Cristo legato al pilastro, frammento d'affresco nell'Accademia di Siena, è degno di Michelangelo: ma il *pathos* ne è più dolce, e le carni hanno un morbido e un sanguigno che il Buonarroti non cercò. L'*Eva*, particolare d' una *Discesa di Cristo nel Limbo*, in quella galleria, fonde la grazia sculturale dei nudi raffaelleschi con quella umana della creatura viva, che arrossisce di pudore e bubbola. La nivea carne dello scollo della celebre *Lucrezia che si pugnala* (Galleria di Torino) sorpassa in palpitante freschezza i prodigi del pennello del Giorgione e del Tiziano (17). E che venustà nei Santi ventenni che il Bazzi dipinse in nicchie grandiose nel Palazzo Pubblico di Siena: Ansano dalla dimessa tunica di romito, e Vittorio con l'armatura da centurione e il volto appena adombrato di barba, mesti di pensosità cristiana ma belli come efebi e maestosi come statue antiche! Il celebre *Martirio di S. Sebastiano* degli Uffizi è una delle più perfette e più affascinanti rappresentazioni della giovinezza virile. L' angoscia fisica non fa che trasfigurare il mirabile corpo che i raggi del nimbo angelico vestono d'un diafano vapore, che la piena luce inonda, mentre il volto soffuso d'angoscia sembra chiedere all'ombra d'una nube un velo alla tristezza delle lacrime. Quale strazio fisico di contorsioni e d'urli ci avrebbero

Digitized by Google

imposto il Ribera e il Domenichino! Il Bazzi ottiene la poesia sublime del martirio, conservando alla carne il fiore della sua calma e della sua bellezza, e trasfigurando la scena con l'incanto della natura. Luci azzurre, magiche riverberazioni di turchese e d'ambra si sprigionano dal divino paesaggio che avvolge la figura scultoria d'una pace ancora più effusa (18).

Siena conserva del Maestro un'opera d'una suggestione analoga: la famosa *Estasi di Santa Caterina* (1525), dipinta a fresco nella Chiesa di S. Domenico (tav. 24). Ricinge la scena e la isola dal mondo reale come in una nicchia suntuosa, un delicato insieme ornamentale di pilastri rabescati nel più puro stile della Rinascenza. L'opera è il trionfo della voluttà mistica, dell'amore celestiale... Davanti agli occhi della bianca suora velata, appare dapprima la Madonna: e la sua apparizione irradia di gioia il bel volto della predestinata ai celesti colloqui. Ma quando si mostra il Cristo, apportatore della gloriosa angoscia delle Stigmate, al contatto con la potenza suprema d'amore, l'essere si distempra: nelle braccia delle suore compagne, oppressa di dolcezza e di pietà, la veggente s'abbandona. Abbandono che ribocca d'una sensualità nettarea. Gli svenimenti dei santi di certi pittori del Seicento, sembrano attacchi di catalessi o d'epilessia: questo ha il profumo d'un deliquio di passione. Il Sodoma, senza cadere in affettazioni, mentre mantiene le larghe forme e la compostezza nel moto ch'erano nella visione dei suoi tempi, raffina ed evapora le espressioni, macera gli occhi, opalizza la musica dei colori, intona un' ode tenera, quasi mondana, alla bellezza d'un istante di rapimento. Meraviglioso e singolare artista, nato per folleggiare nella vita e per rendere

Digitized by Google

coi pennelli le delizie d'un amor sacro che non sa romperla con la vita!

Quale ebbrezza di esistere urgesse questo pittore quando esperienze e dolori, la lotta pel pane e pel successo non avevano ancora smorzata la sua fiamma, mostrano specialmente le sue opere giovanili di Monte Oliveto, uno dei cicli più curiosi della pittura del primo Cinquecento. Vorrei che andaste ad ammirarlo nel claustro benedettino, traversando il paesaggio arsiccio e biancastro di colline argillose e nude: è un pellegrinaggio di natura e d'arte indimenticabile. Mentre gli uccelli cantavano sui cipressi che circondano ancor oggi l'ampia casa di pace, con gli occhi pieni del vivido Pinturicchio e più ancora dello spettacolo sterminato e svariante del mondo intero, il Mattaccio dava dentro a dipingere, zufolando e fantasticando, in una sfilata d'affreschi, la vita di S. Benedetto, quel gran fondatore di conventi. Il Signorelli aveva già inaugurato il ciclo con una vena di realismo vigoroso, quasi aspro. Ma Giovanni Antonio scordò il preambolo severo e fece tutto ridente e facile. Sono scene affollate di fratini e fratacchioni, calvi come palle da biliardo o incappucciati, con belle prospettive di porticati o di androni di chiostro e con paesaggini pieni di capricci e di fantasie. Si capisce che il Bazzi si divertiva un mondo a dipingerle. I soggetti sono per lo più aridi e melensi: miracoli di un'ingenuità da donnette, tentazioni vinte, un ferro di badile ritrovato in un fiume... Ma il pittore colmava la povertà degli argomenti con la ricchezza pullulante della sua visione: qui empiva la scena di cavalli, di soldati e di paggetti dai costumi screziati, là si dava il piacere di costruire coi pennelli una leggiadra palazzina del Rinascimento; ora dipingeva i frati adescati invano dalla bellezza femminile (tav. 25), ora li sedeva

Digitized by Google

nel refettorio, intenti a mangiar pesciolini, mentre il fratello lettore, dal suo pulpito, sgranocchia una vita di santo, e presso la mensa il cane e il gatto si disputano le lische; un'altra volta mostrava come si edifica un convento, e si sbizzarriva a ritrarre, fra pilastri e céntine, scalpellini, portacalcina e muratori all'opera; e dipingendo miracoli e storie edificanti, si vede che non aveva altro in testa che una gran voglia di sfogar la mattana del suo ingegno e l'amore un po' turbolento per la vita. Era il tempo in cui si ritraeva con indosso la cappa pomposa del gentiluomo, e faceva ballare il suo pennello con la musica degli scudi. Qualche volta i frati dovevano tirar la cordellina della borsa, perchè se alcune di quelle pitture sono curate e saporitissime (fra tutte la scena delle *Cortigiane nel convento*), altre sono buttate giù, rivelano nella loro amena faciloneria una certa svogliatezza e un po' di dispetto.

Terminati i freschi di Monte Oliveto, se ne andò a Roma e vi conobbe Raffaello che gli piacque imitare e che egli influenzò a sua volta. Incaricato da Giulio II di frescare il soffitto della *Camera della Segnatura*, s'indugiava tanto sui medaglioncini, sui finti bassorilievi, sulle rabescature in oro e azzurro, che il bollente pontefice ordinò ad un tratto che il lavoro compiuto fosse cancellato e fece salire sui palchi il giovane Urbinate. Ma questi, all'aurora della sua grandezza, rispettò in parte la graziosa e ricca concezione del nordico tanto differente da lui. « Il lavoro paziente e regolare, scrive Enrico Hauvette nel suo libro sul Sodoma, mercè il quale Raffaello ha saputo mettere in pieno valore la sua potenza prodigiosa d'assimilazione e di sintesi, ha fatto completamente difetto al Piemontese; quest'ultimo, in cambio, ha posseduto a un più alto grado

Digitized by Google

il senso squisito della bellezza vivente, espressiva, radiosa di forza giovanile o spezzata dal dolore ».

La Farnesina, la celebre villa dei Chigi a Roma, alle cui decorazioni posero mano anche Giovanni da Udine, Baldassarre Peruzzi e Sebastiano del Piombo, vide dipingere successivamente il Sodoma e Raffaello, come li aveva veduti il Vaticano. Il nostro pittore per Agostino Chigi, banchiere, mecenate ed esteta, dipinse nel 1512, sui muri di quella delizia aperta al profumo dei pini romani, con inatteso splendore di forme classiche, alcune mitologie e scene tratte dalla vita d'Alessandro il Macedone. L'affresco notissimo delle *Nozze d'Alessandro e di Rossana*, trattato con singolare amalgama di mito e di realismo, c'introduce in una camera nuziale, fra belle donne ed efebi ignudi. Amorini maliziosi turbinano fra i cassettoni del soffitto. L'amore antico trionfa nella sua beltà senza veli. L'opera è una perla nel genere raffinato e galante. Il paganesimo del Sodoma è spontaneo, istintivo, veramente malioso. Peccato che l'affresco si sia oscurato e vada declinando!

E così l'arte dell'eclettico Sodoma, non ostante le disuguaglianze e gli scarti, si afferma parimente mirabile in generi diversissimi: la grazia pagana festevole e agghindata, è uno dei sorrisi dell'anima che miniò con saporito naturalismo la vita dei fraticelli e seppe cantare con accordi indimenticabili le estasi e le angoscie dei Santi.

Digitized by Google

Il Bazzi visse in Siena, si può dire, dal 1501 sino all'anno della morte (1547), vi lavorò formidabilmente (19) e vi fondò una scuola. Con più o meno indipendenza operarono nella città della Vergine e nell'orbita del maestro vercellese buoni pittori, volta a volta manierati e spontanei. GIACOMO PACCHIAROTTO (1474-m. dopo il 1540) fu euritmico come il Perugino, terso e letterale come BERNARDINO FUNGAI (1460-1516), dal quale discende. GIROLAMO DEL PACCHIA (1477-m. oltre il 1535) fa pensare ora al Sodoma, ora a Fra' Bartolomeo nei quadri d'altare, ma crea un ciclo d'affreschi narrativi oltremodo naturalistici e drammatici nei *Miracoli di S. Caterina*, nella Chiesa di S. Caterina in Fontebranda.

BALDASSARRE PERUZZI (n. a Siena nel 1481 - m. nel 1537), grandissimo architetto, autore della divina Farnesina, che il Vasari dice opera « non murata, ma veramente nata », fu un abile decoratore alla grottesca, sul fare di Giovanni da Udine: ma non raggiunse l'eleganza e il brio di lui. « Era, scrive il Lanzi, meraviglioso in ornar facciate, dipingendovi architetture finte che paion vere e bassirilievi di sacrifici, di baccanali, di battaglie ». Di rado trattava il quadro, e nei non numerosi affreschi suol chiedere troppo visibilmente a prestito da Raffaello e dal Sodoma. Tuttavia brillano per classica purità, e sapiente e sobria composizione il suo affresco di Fonte Giusta di Siena con la *Sibilla che predice ad Augusto il parto della Vergine*, e quello di S. Maria della Pace a Roma con la *Madonna fra Santi*. Ma ben più luminosa gloria attinge alle creazioni architettoniche questo artista ch'ebbe la vita difficile e non ottenne fama che dopo la morte.

Digitized by Google

Domenico Beccafumi, detto il Mecherino (1486-1551) è celebre, più che per le sue tavole michelangioleggianti, di colore acidulo e di stile tormentato, per avere fornito i più bei disegni per il magnifico pavimento di marmo, con centinaia di figure, della Cattedrale della sua città. Eppure uno dei più nobili quadri della galleria senese è la sua gran pala con *S. Caterina che riceve genuflessa le stigmate*, in mezzo ad una cappella custodita da due sentinelle gigantesche: S. Benedetto e S. Gerolamo in abito purpureo da cardinale, ritti nella maestà delle affaldate toghe, delle calve teste, delle piumose candide barbe (tav. 26). La figura della Santa ginocchioni, con le braccia aperte, col viso estatico fisso sui piedi piagati del Crocefisso, s'incide sull'albore vaporoso d'un vasto cielo ricamato di fini rame d'alberi. In alto troneggia la Vergine fra cumuli sfioccanti e aleggiare d'angioletti nudi.

Ed ora, a Firenze, a raccogliervi altri riflessi del sole leonardesco

La scuola fiorentina: Fra' Bartolomeo.

Mentre in Monte Oliveto il Sodoma si sbrigliava e folleggiava, a Firenze dipingeva con fervore monacale e con grave sentimento dei problemi dell'arte, un uomo ch'è il rovescio di lui, un artista eclettico e prudente che, formatosi sul Masaccio, ha subìto successivamente l'influenza di Leonardo e di Michelangelo. Si chiamava Baccio (Bartolomeo) di Pagolo del Fattorino, e lo dissero della Porta, perchè era nato presso la porta di S. Pier Gattolini a Firenze (1475-1517). Più tardi fu soprannominato Fra' Bartolomeo o anche semplicemente il Frate, perchè a

Digitized by Google

venticinque anni, atterrito dalla sorte del suo grande amico Gerolamo Savonarola, perito sul rogo nel 1498, prese l'abito claustrale per ritirarsi dalla bufera del mondo, e durante il resto della vita non cessò di dipingere Santi e Madonne, chiuso in quel convento di S. Marco che il Beato Angelico aveva trasfigurato con le sue visioni di Paradiso e che il veemente monaco ferrarese aveva cambiato in ispida fortezza d'ascetismo contro la corruzione medicea. Il Frate nello studio di Cosimo Rosselli ebbe a condiscepolo il bizzarro Mariotto Albertinelli, col quale eseguì parecchie pitture. Nel 1508 lo troviamo per breve tempo a Venezia: e la città del Carpaccio, del Giambellino e del Giorgione gli rivela gl'incanti del colore. Qualche anno dopo, risiede alquanto a Roma e vi dipinge. Michelangelo, già venerato nel cartone fiorentino della *Battaglia di Càscina*, spalanca ora sul suo capo l'abisso di pittura eroica della volta della Sistina. Anche Leonardo gli ha già mormorata la sua magica parola: il cartone della *Battaglia d'Anghiari* era visibile in un salone di S. Maria Novella, e il Frate potè esplorarne la raffinata compagine costruttiva e il sapiente contrappunto chiaroscurale. Tutte queste influenze s'intrecciano nella sua arte austera, riflessiva, dedita al patetico sacro ed al colossale. Il suo problema (ben arduo!) sarà d'or innanzi di ottenere una perfetta fusione tra il rilievo michelangiolesco e lo sfumato vinciano. Tra i Fiorentini è primo a creare atmosfere dolci e avvolgenti, a far lottare in vani chiusi, dagli invisibili fomiti luminosi, la penombra con la luce, a sposare l'astratta linea col colore dalle molli carezze. Le sue figure ,in cui brilla una serena nobiltà, sono quasi tutte di grandiosa dimensione, maestose e panneggiate con sobrietà e morbidezza. Il membruto S. *Marco* della Galleria Pitti e gli ampi ammantati Profeti *Giobbe* e *Isaia*

Digitized by Google

degli Uffizi ricalcano nella larghezza del disegno, nella sapienza anatomica, nel fare gigantesco, i colossi di Michelangelo. Si comprende che il loro autore, mentre deriva il sintetismo severo da Masaccio, attinge la mole corporea e l'atteggiare leonino dalla volta della Sistina. Ma ciò che ci commuove in lui non è quell'ostentazione, spesso retorica, di maestà e d'ampiezza: è, come già ho detto, la dote innata del colorista e del luminista. Nella penombra delle cappelle toscane le sue pale mettono un'insolita gioia di toni, lottante con la fumidità lieve d'ombre che sono come i bassi cifrati d'un canto sereno.

Il Frate è del pari insigne nel comporre ed equilibrar le masse. Le sue grandi opere ubbidiscono a una ferrea legge costruttiva. Tutto è in esse dosato e bilanciato come in brani d'eloquenza classica. Gl'incantevoli Santi quattrocenteschi e gli angioletti della pala del Duomo di Lucca (1509) (tav. 27), uno dei suoi capolavori, imbevuto di colorismo veneto, più che affiancare il trono della Vergine, lo circondano d'ogni intorno come i petali d'una corolla. Nulla di più armonioso e di più semplice che l'architettura della serafica ancona della Pinacoteca di Lucca con l'Eterno che appare alle Sante Maddalene e Caterina (1509). Il quadro è diviso in due zone: cielo e terra; Dio sulle nubi tra eburnei angioletti guizzanti, e le due adoratrici genuflesse l'una di fronte all'altra, rasente al suolo che non toccano, stagliate come scolture e lievi come anime sul profondo azzurro d'un cielo estivo che si fa diafano e bianco raggiungendo la linea di colli d'un dolce paese... Il ritmo a piramide largo e nobilmente scenografico delle sue composizioni più tipiche — lo *Sposalizio di S. Caterina* al Louvre e a Pitti, il *Cristo risorto* della Galleria Pitti, la bellissima *Vi-*

Digitized by Google

sione di S. Bernardo, all'Accademia di Firenze, il *Noli me tangere* del Louvre, le molte *Sacre Famiglie,* — passerà intatto in Raffaello e in Andrea del Sarto, e sarà ripetuto con meccanicità dai manieristi come l'Albertinelli, Fra' Paolino da Pistoia, allievo di Fra' Bartolomeo stesso, e Giovannantonio Sogliani. Ciò che più dovreste ammirare nella *Deposizione* che v'offro (tav. 28) — il perfetto capolavoro di Baccio della Porta, e uno de' suoi ultimi (1515 o 16) — è la solenne bellezza e purezza del rabesco lineare. L'occhio scorre su quel quadro dalle figure conserte con stupenda naturalezza, come sopra un armonioso panorama, senza urti nè arresti, con una gioia lunga e musicalmente sinuosa. Segreto caratteristico e supremo dell'arte italiana! Guardate poi con che abbandono la Maddalena si curva a singhiozzare sui piedi piagati del Salvatore, con che accorata tenerezza ne abbraccia le gambe emunte dalle piaghe! Non si direbbe che un lungo singulto faccia fremere il suo corpo fiorente, nella profluvie della veste d'uno splendido rosso, tutta sfogliata di pieghe come un peplo antico? Fra' Bartolomeo trascende qui ogni estetica: crea un dramma d'una potenza sublime con un'opera ch'è in pari tempo un grido lirico dell'anima cristiana e un trionfo del colorismo e della scienza costruttiva.

Serrato nei freddi corridoi d'un convento e confinato nell'indagine dei problemi prettamente formali, egli obliò talvolta il fremito della vita, mentre non raggiunse d'altro canto la celestiale rarefazione dell'Angelico. La sua pittura, vigorosa e pura di disegno, piena d'un soffio grandioso e d'una pace non terrena, sfiora qua e là un certo convenzionalismo. Qualche figura, in specie le donnesche, difetta di carattere, viene dal mondo vago ove si maturano i leziosi santarelli di Carlo Dolci (20). Povertà d'impeto

Digitized by Google

immaginativo, di osservazione rinnovatrice e di ricerca psicologica, rendono il Frate poco accetto all'attuale sensibilità pittorica. Tuttavia è ingiusto non riconoscere che questo artista, morto poco più che quarantenne, ha firmato cinque o sei de' più mirabili quadri del Rinascimento, che ha aperto alla Scuola fiorentina un nuovo regno, e che un granello della sua sapienza d'architetto della pittura basterebbe a risanare tanti artisti moderni, malati di amorfismo o di osteomalacia (21).

Era amico del Frate, come ho detto, e gli lavorava insieme come socio ed aiuto un singolare uomo pieno d'ingegno e di stranezza: MARIOTTO ALBERTINELLI (1474-1515). Costui un bel giorno (narra il Vasari), stucco e ristucco di disegnar muscoli e di squadrare prospettive, e inoltre seccato dalle continue critiche degli altri pittori fiorentini, che dovevano esser pepate, piantò i pennelli nella loro custodia e diede la tavolozza al diavolo: rilevò due osterie, una a Porta San Gallo, l'altra nel centro di Firenze, e si mise a spacciar boccali di Trebbiano del più valoroso: sicchè tutti lo lodavano invece di biasimarlo; e se la gente gli chiedeva: « Ohè, Mariotto, icchè hai pensato per serrar la bottega de' colori ed aprir quella de' rubini? », lui di botto: « L'arte che ho lasciata, a parte le punture de' bubboloni, imitava come la poteva la carne e il sangue; questa che qui, fa il sangue e la carne: e tutto dì loda il mi' fiasco chi ieri trafiggeva la mi' pittura! ». Un giorno però boccali e botti gli vennero in uggia, e tornò a quell'arte che imita la carne e il sangue con la biacca e col minio: e se con essa molte cose non fece, taluna ne fece bellissima e piena di grazia pensierosa: tali l'eccellente *Madonna della Melagrana*, che fu venduta nel 1902 in un'asta tenuta ad Anversa, un tabernacolino con la Ver-

Digitized by Google

gine e Santi al Museo Foldi Pezzoli, e soprattutto la *Visitazione di Maria* degli Uffizi, in grandi figure di purezza quattrocentesca (tav. 29) che rivelano l'influsso di Fra' Bartolomeo. Più tardi Mariotto volle emulare il maestro in complessità, e traviato dal perfido inganno del *manichino*, creò opere macchinose e inerti: fra l'altre la teatrale *Annunciazione* degli Uffizi, schiacciata dalle architetture è tutta fiorita di fronzoli e lezi.

Un grande romantico: Andrea del Sarto.

Le virtù cromatiche di Fra' Bartolomeo impressionarono il Sanzio e giovarono ad allontanarlo dalla tinteggiatura alquanto convenzionale del suo maestro, il Perugino. Ma il maggiore colorista toscano è Andrea del Sarto (1486-1531), uno dei nomi eroici della pittura: il pittore detto ai suoi tempi *senza errori*. La pittura toscana è tutta esattezza psicologica, tutta netta eleganza e nervosa sintesi di disegno. A questi pregi Andrea accoppia una trasparenza profonda e luminosa di toni, un concento d'ombre colorate, un prisma di sfumature che ti procurano una gioia sensuale non lontana da quella che sanno darti i Veneti e il Correggio. Si chiamava Andrea d'Agnolo ed era figlio d'un sarto. Bambinello, fu alunno d'un orefice; poi passò nella bottega del bisbetico Piero di Cosimo che lo piantò, col lapis in mano e il cartone sulle ginocchia, davanti alle turbinose battaglie di Leonardo e di Michelangelo in Palazzo Vecchio. Le sue prime cose di conto sono quelle perle di affreschi che eseguì a venticinque anni sui muri del cortiletto dai leggiadri archi toscani che s'apre all'entrata della Chiesa dell'Annunziata in Firenze. Vi rappresentò con di-

Digitized by Google

vina freschezza alcune scene della vita di S. Filippo Benizzi, più per farsi onore che per cavar soldi da quei frati astuti che gli pagarono, per così dire, solo i colori: e mosso dall'inconscio potere del genio, vi celebrò le nozze della pittura fiorentina quattrocentesca col nuovo spirito che consacrava la ricca beltà corporale e l'armonioso movimento delle masse e delle linee. Dipingeva poi a chiaroscuro, con sintesi nervosa di forme, nella quale pareva ripalpitare l'anima austera di Masaccio, la vita di S. Giovanni Battista, sulle pareti del piccolo chiostro della Confraternita dello Scalzo. Ritratti, Madonne, quadri religiosi uscivano a bizzeffe dal suo studio. La matita infaticabile gittava sul taccuino le impressioni vive dell'artista, i bei nudi dei bagnanti che si tuffano in Arno, le teste trecciolate delle donne di mercato, i visucci grassi dei putti che giocherellano nei trivi. E come se non bastasse quel suo lavorar di fino, s'adoperava a colorir tele con storie a chiaroscuro per carri da processione, o con altri artefici si toglieva l'incarico d'ornar Firenze, in occasione di feste e cerimonie, con facciate, archi trionfali di legno e statue posticce. Per l'ingresso del papa Leone X, nel 1515, costruì un'intera facciata di legname tutta dipinta, pel duomo della sua città, che non ce l'aveva ancora di marmo candido e variopinto come oggi. Fatiche immense, accresciute dal carattere capriccioso e avido di danaro della moglie, Lucrezia del Fede, vedova d'un berrettaio, ch'egli adorava, che serviva in ginocchio e in cecità d'amore. Quel lungo viso pallido, soffuso d'ironia e d'alterigia, con gli occhi che bucano, lo vediamo in molti quadri di lui: non ispira simpatia, ma si comprende che la sua suggestione molto femminile e felina, possa avere smagato i sensi e il cuore del grande artista, ch'era un melanconico e un appassionato. Oh, un

Digitized by Google

melanconico divino è Andrea, un genio tormentato dal contrasto fra la purezza delle sue visioni intellettuali e la miseria dei suoi istinti e delle sue passioni! (22) La sua arte è tutta seria: non vi senti l'austerità monacale di Fra' Bartolomeo, ma vi discerni non so che languore e grigiore d'anima diffuso. Le Madonne stesse non sanno sorridere, i putti hanno negli occhioni un'ombra pensosa e nella bocca una crespa amara. Aleggia nell'ispirazione la presenza o la nostalgia di quella donna ammaliante e malefica che vediamo splendere di strana bellezza nel celebre ritratto del Prado (tav. 32): tela che per l'affinità casuale del modello e per l'espressione enigmatica e suggestiva, fa pensare alla *Gioconda*. Non sappiamo di certo se, com'è leggenda, egli perdesse per colpa di lei le buone grazie del re di Francia, Francesco I, che l'aveva chiamato a Parigi nel 1518 e lo colmava di danaro e di favori. La scaltra donna gli avrebbe scritto da Firenze lettere su lettere e avrebbe finito col costringerlo a lasciar la corte portando seco la commissione che il re magnifico gli aveva anticipata per nuove pitture. Ahimè! sia che la moglie e gli amici fiorentini gli dessero cattivi consigli, sia che l'ozio lo avesse invaso, sia che Monte Morello, profilato sul bel cielo toscano, con le sue groppe sfiorate dalle vagabonde nubi bianche, si alleasse col vino di Greve per fargli amare la sua lieta e comoda città, sta di fatto che Andrea consumò i denari e non tornò a Parigi. Di questa sua mancanza di parola, egli, che aveva la coscienza retta e che era solo debole di carattere, si pentì ed avvilì estremamente.

Digitized by Google

Firenze possiede quasi tutto Andrea, e certo il migliore. La sua anima vibra nei saloni dorati della Galleria Pitti, getta i suoi incanti più sottili dal magnetico capolavoro che è la *Madonna delle Arpie* agli Uffizi (tav. 31), quella Madonna che io mi chiedo sovente se non sia *la più bella di Firenze;* avviva ancora di gesti misurati e statuari le nobili figure degli Apostoli nell'*Ultima Cena*, dipinta sul muro del Refettorio del Convento di San Salvi, e soprattutto ride e gode e festeggia eterna negli affreschi giovanili del portichetto dell'Annunziata (1509-10). Immaginate uno che veda la vita con occhi freschi di fanciullo, e che abbia intanto l'ingegno da grande per capirla, e l'arte più consumata, per tradurla in pittura: tale era Andrea quando accettava per pochi soldi d'empir di figure, d'architetture e di paesaggi quei cinque riquadri. Nel primo finse S. Filippo Benizzi monaco, che per carità veste un ignudo, e si scapricciò a raffigurar rocce e burroni. Nel secondo mostrò, scrive il Vasari, « quand'egli sgridando alcuni giuocatori che bestemmiavano Dio e si ridevano di lui, facendosi beffe del suo ammonirli, viene una saetta dal cielo, e percosso un albero dove stavano sotto all'ombra, ne uccide due e mette negli altri incredibile spavento ». La subitaneità della meteora è resa mirabilmente dal pittore che certo avrà visto la folgore dirompere una quercia o un pino a Vallombrosa, mentre le nubi si addensavano ferrigne e il fondo della valle era ancora tutto dorato dal sole. Andrea qui è un grande paesista: crea una sorprendente scena di natura, quasi unica nella pittura fiorentina, ritrae con estrema vivezza e poesia le colline toscane che s'aggroppano bizzarramente, che degradano in lontananze morbide e azzurre, che sco-

Digitized by Google

scendono in spire erbose, con gli alberi netti netti sul cielo, e i casolari e le viottole; e fissa con una precisione da obbiettivo i dettagli aneddotici: un asinaio microscopico che porta (se gli occhi non m'ingannano) due polli, e nello spingere il somaro su per l'erta, si volta al colpo della saetta; e in alto in alto, su di uno sprone di montagna che sovrasta alla placida valle, due viandanti, quasi impercettibili, in lotta con l'improvvisa raffica temporalesca che fa sventolare i loro mantelli e curva le vette fronzute delle piante. Nella terza storia, più severa, Andrea fece, sopra un ricco fondo di fabbriche, il Santo che esorcizza un'indemoniata con un segno di croce: se da un canto accrebbe lo sforzo stilistico moltiplicando panneggi alla maniera del Frate, in compenso aggiunse figure caratteristiche e colte sul vivo, nella folla che guarda e stupisce. Nella quarta, con qualche reminiscenza dalle *Esequie di S. Francesco* di Giotto e del Ghirlandaio, mostrò il Santo steso sul suo letto di morte presso un altare, e i frati intorno che lo piangono. Un bambino morto, toccando quel letto, risuscita. Il poverino è rappresentato nei due momenti del miracolo: dapprima disteso al suolo nel camice mortuario, poi seduto a fianco del proprio cadavere, in pieno possesso della sua preziosa piccola vita. I bei colori dei cinque anni sono tornati sul visuccio ridente. Egli alza il braccino e pare che gridi: « Mamma, rasciugati le lacrime! ».

Ultima della serie della *Vita di S. Filippo*, viene la scena del *Bacio della reliquia miracolosa*, di un'euritmia che carezza il senso visivo. In una cappella dall'arco massiccio, un frate porge a baciare ai devoti la veste arrotolata del taumaturgo: le mamme (oh le belle mamme fiorentine, che s'indovinano faccendiere ed econome!) por-

Digitized by Google

tano i loro marmocchi a toccare il miracoloso tessuto, con una devozione che non è più di questo mondo. Cosimo Rosselli e il Ghirlandaio ci hanno già affezionati a questo tipo placido di borghese fiorentina che doveva essere l'angelo solerte e chiacchierino della casa di Geri Spinelli e di Lapo de' Bardi. Lo spirito d'osservazione vigile e tenero detta al giovane pittore alcuni particolari d'una meravigliosa bellezza: tali le figure dei due glabri religiosi prostrati che reggono un piccolo cero, così piene di devozione, il gruppetto della popolana accoccolata sul gradino dell'altare che fa giocare il bimbo col rosario, il vecchietto scarno che sale con stento la scalèa, appoggiandosi al lungo bastone, e il mendico nudo e muscoloso, sdraiato sulla fredda pietra, con la ciotola e il barilotto dell'acqua accanto, che si volge all'apparire d'un frate coll'elemosina sulla porta della sacrestia.

Qualche anno dopo, con arte più matura ma sempre con lo stesso amoroso senso di poesia, Andrea dipingerà nello stesso cortiletto, dalla parte di contro, l'*Arrivo dei Re Magi* (1511) e quel gioiello di *Natività della Madonna* (1514) che ottiene la palma, messo a confronto con lo stesso soggetto trattato dal Ghirlandaio in S. Maria Novella e da Filippo Lippi in un divin tondo della Galleria Palatina. L'*Arrivo dei Magi* è una festa deliziosa: sul pittoresco e variopinto corteo che sbocca nella piena luce d'una spianata, davanti ad un edificio monumentale, il cielo ride, ricamato d'alberi dalle fronde sottili, intagliato sul margine estremo dalle dentellature di rupi strane e di lontani monti: e guardando quella fila di cavalli, di cammelli (c'è fin una giraffa) (23) e d'omìni minuscoli per la lontananza, che svoltano in bell'ordine sul sentiero accidentato, e le grandi figure già vicine dei cavalieri e dei paggi, e i tre

Digitized by Google

Magi che brillano nel centro della scena, in ricche vesti panneggiate, l'impressione di movimento e di festa è così forte che par di sentire i suoni d'una lieta musica di corteo. I costumi sono prettamente fiorentini: cappe, mantellacci, cappelli dall'ampia tesa, qualche turbante per il colore storico. Per rendere più viva la scena, il pittore immaginoso ha introdotto alcuni particolari accessori e caratteristici che non distraggono affatto l'attenzione dall'insieme: nel gruppo dei seguaci dei Re scavalcati or ora, un ragazzo grasso e chiomato, un Bacco fanciullo del trivio fiorentino, ride a crepapelle; alcuni monelli saltano giù da un muro per accostarsi al corteo regale; sotto un portico un bambino tira la mamma per una mano e sembra dirle: « Corriamo a vedere, mamma, i bei signori con le corone! » I colori sono chiari e ridenti (benchè i secoli e i ritocchi li abbiano alterati), posati con delicatissima virtù di gradazioni e di contrasti. Andrea, disegnatore squisito, più lo si studia, più lo si sente il vero colorista fra i Toscani. Ha il senso della luce e dell'iride cromatica, la virtù innata dei chiaroscuri, la leggerezza del tratto che consente i begli avvolgimenti e le velature. Queste figure sono tutti ritratti di contemporanei. Il pubblico fiorentino doveva rispecchiarsi con entusiasmo in un'opera così sincera, così attuale, così saporita di verità.

Nella *Natività della Madonna* (tav. 30) l'autore traccia un altro quadro fedele di vita fiorentina. Siamo in una camera di Borgo Pinti o d'Oltrarno, nel principio del '500, molto simile a quelle che si conservano quasi intatte nel Palazzo Davanzati. Adagiata sopra un letto dall'immenso baldacchino, S. Anna riceve le visite dalle amiche e parenti che vengono a congratularsi per la bella bambina nata allora allora, che le levatrici e le cameriere, stando

Digitized by Google

intorno al fuoco, lavano e vezzeggiano. Tutto è verità e grazia in questo affresco che ha le finezze, l'intimità, il dolce mistero conchiuso d'un quadro d'interno olandese. Il realismo non impedisce al pittore poeta di descriverci la scena con un'indicibile delicatezza, con un amore ingenuo per le creature e per le cose. Nulla di più primaverilmente gaio del calmo affaccendamento di tutte quelle donne, le due dame dalle vesti esuberanti che attraversano la stanza, le serve che presentano alla giacente, sopra un vassoio, una bevanda, quelle che si dànno da fare intorno alla neonata. Le acconciature fiorentine di veli leggiadri, i volti, i costumi, le pose, i mobili, i fregi architettonici, ogni aspetto umano o di cosa ride della magica giovinezza del Rinascimento toscano. Se gli angioletti svolazzanti sul cielo del letto ci avvertono che si tratta d'una pagina del Vangelo, noi ce ne dimentichiamo subito e torniamo sulla terra per ammirare la bella bambina che si riscalda con tanta naturalezza nel vano del camino adorno di putti di marmo, o per osservar da vicino le due pianelle abbandonate a pie' del letto, quelle due innocenti pianelline così al loro posto, messe lì non solo per sfidare qualche critico... Ancora una volta Andrea ci parla in quest'opera, con voce commossa, di colei che tormenta e infiora la sua vita: nella maestosa signora che attraversa la sala guardando in tralice il gruppo delle balie, riconosciamo le sembianze della bella e infida Lucrezia.

Visitato il chiostrino dell'Annunziata, passate al Chiostro grande, quello *dei Morti*. Là un altro aspetto del genio di Andrea vi attende. Ecco la meravigliosa *Madonna del Sacco*: una lunetta scolorita di affresco che si merita un pellegrinaggio apposta a Firenze. L'artista concretò il supremo sogno armonioso nel 1525. La vibrazione del capo-

Digitized by Google

lavoro, quasi svanito per le intemperie, si perpetua intatta, forse accresciuta dal fascino della rovina imminente. Composizione semplicissima, frutto d'una raffinata sapienza che si nasconde, ritrosa come l'anima di fanciullo triste di Andrea. La Vergine, d'una bellezza altera da dea antica, siede sopra un gradino, sorreggendo il putto che le scavalca un ginocchio. S. Giuseppe, assiso egli pure, legge appoggiandosi con un braccio ad un sacco gonfio rovesciato. Fate con queste figure stanche e con queste umili cose un'opera che non si dimentica mai, che sfuma in delizia musicale per l'occhio e per lo spirito. Quante volte mi son fermato nel *Chiostro dei morti*, ad ascoltare accordi di divina tristezza, davanti all'aureola di pallidi colori che il vetro e il ferro tengono prigioniera in una vaga ombra! Ahimè, anche oggi una nuova chiazza di pallore nel sorriso smorzato dei rosa e degli azzurri, una nuova squama nel muro che impercettibilmente si sgretola sotto il vano involucro! Tutt'intorno tombe; e sotto i piedi lastre graffite di nomi dimenticati. Qualche passo fa risonare il marmo consunto e gelato, sotto il portico frescato dal Poccetti e dai pittori della decadenza. Con un rintocco lento e grave la campana dice che l'ora fugge. La morte delle cose belle è triste come la morte degli uomini.

Gli affreschi del Chiostro dello Scalzo, dipinti in epoca anteriore, a due riprese (dal 1515 al 1517 e dal 1520 al 1524), spirano un senso di sintesi poderosa e pensierosa che ci riconduce alle generalizzazioni eloquenti di Masaccio e di Michelangelo. La tecnica scelta è il monocromato, il bruno su bruno, così adatto all'austerità del convento. A narrarci la Predicazione di S. Giovanni, il Battesimo di Cristo, la Danza di Salomè e la Decollazione del Battista, il pittore adopera poche figure nerborute, disegnate con lar-

Digitized by Google

ghezza e drappeggiate che meglio non saprebbe fare Frate Bartolomeo. Fondi neutri; assenza d'ogni sensualità; dell'azione il nòcciolo puro, espresso con classica asciuttezza; un amalgama geniale di realismo e di costrizione stilistica che ricorda e supera i freschi di Filippo Lippi a Prato. Qualche figura d'uno staglio quasi secco deriva dal tedesco Dürer, le cui stampe erano ammiratissime fra noi. Le due più belle scene del ciclo sono l'*Annunzio dell'Angelo a Zaccaria* (1523), notturno fantastico in cui le quattro figure ammantate trasudano la luce come statue di metallo in una tenebra diafana e fremente; e soprattutto la *Visitazione* (1524), concepita con un colorismo chiaroscurale che preludia alla recente pittura di macchia e con una sobrietà sapida di stile, tutto intinto nella vita.

Allo Scalzo regnano compenetrazione di avorio e di bruno, d'argento e di grigio, avara sinteticità di motivi, morosa solitudine d'interni oscuri. Nel grande fresco della Villa Reale di Poggio a Caiano, *Cesare che accoglie il tributo degli animali dai popoli soggiogati* (1521), Andrea gioca invece a delizia con lo svariar de' colori, con la festa della luce e del cielo libero, con la scenografia lieta di scalee e d'archi, di statue e colonne, con l'intrecciato gesticolìo d'una folla variopinta. L'opera serena e invitante, veramente principesca (la villa era dei Medici) fa pensare nel suo insieme alle festose apoteosi di Paolo Veronese. Non mancano gli alabardieri sulle logge, i mori, i cani e i pappagalli. Ma Paolo nacque appena tre anni prima che la peste rapisse Andrea... (24).

La gravità di visione che si esprime nello Scalzo in chiaroscuri quasi crepuscolari, s'allieta di grazia cromatica pure in un'altra vasta opera murale del pittore fiorentino: il *Cenacolo*, nel refettorio del convento di San Salvi, termi-

Digitized by Google

nato nel 1529. Certo tutte le lodi del Vasari non competono a quel complesso di figure formalmente belle ma povere di contenuto, incapaci di commuoverci, abilmente atteggiate e mosse lungo una mensa dalla candida tovaglia, con uno scopo di scolastica virtuosità che poteva abbagliare gli esteti del nascente accademismo. Resta comunque molto da lodare: la composizione d'una grande purezza e semplicità, il senso di raccoglimento che emana da quelle forme armoniose e da quei limpidi e ben contrastati colori, molte teste nobili e viventi e l'architettura di sacrestia, rotta in alto da tre sfuggite di cielo inquadrate da una loggia a cui s'affacciano, come in un quadro veneziano, due spettatori curiosi, siluettati con una deliziosa vivezza.

Tele e ritratti d'Andrea del Sarto.

L'opera a fresco di Andrea vince indubbiamente in varietà e ricchezza d'ispirazione la sua produzione abbondantissima di tavole e di tele. La necessità di aderire alle numerose commissioni a tema obbligato costrinse spesso il pittore a ripetersi ed a prevenire l'impeto creativo. Tuttavia egli lascia, disseminati nei musei, quadri d'un fascino profondo, nei quali le note dominanti sono il colorito sfaccettato e liquido, la composizione ampia e ricercata e un'aura generale di melanconia e di silenzio pensoso. Leonardo e Michelangelo non cessano dal suggerirgli, il primo misteriose penombre, il secondo arditezze disegnative e costruttive. Sentiamo successivamente nella sua arte, attraverso al velo avvolgente d'una personalità lirica e travagliata, influssi del Ghirlandaio, del Frate, dell'Albertinelli: ma tutto si trasfigura, nelle ore felici, in armonie d'una

Digitized by Google

soavità austera che sono il timbro inconfondibile d'Andrea. Tali quelle della *Madonna delle Arpie* (1517) (tav. 31), meraviglioso dipinto in cui la mestizia diventa voluttà, la passione contenuta ha un profumo di fiore di convento, e una casta sensualità sfoglia in una penombra diafana e sorda di grigi, d'ori e di bruni, le corolle più smaglianti del colore fiorentino (25). L'*Annunciazione* giovanile della Galleria Pitti, inquadrata fra liete architetture e collinosi orizzonti, è squisita nel latente lezio della Madonna e dei tre Angioli, lezio che preludia da lontano alle grazie devote del Dolci e del Sassoferrato. Le due *Assunte* di grande apparato della stessa raccolta accusano l'indubbia e poco fortunata derivazione dal capolavoro del Tiziano ai Frari. La *Deposizione* slegata e frigida, pure a Pitti, che consigliava il silenzio al Wölfflin, grande ammiratore d'Andrea, contiene nella messa in scena studiata e teatrale più d'una figura che vale le migliori di Raffaello. Nella *Disputa della Trinità* (1517), sempre a Pitti, ritroviamo il capolavoro costruttivo e luministico. Nulla di più tipicamente *sartesco* che quel crocchio di santi dal gesto grave, dai volti senza sorriso, tuffati in una penombra calda e misteriosa che imbeve di sordi e macerati splendori le lane e i bigelli, le magre facce e le mani modellate con divina finezza. La *Carità* del Louvre (1518), donna giunonica alle cui membra panneggiate con fare superbo, s'aggrappano putti carnuti, alterna venete iattanze e soavi velature di colore, gialli che squillano a carnicini dal pallore di marmo, e mostra ancora una volta alleati in una concezione dall'aristocratica individualità la trama d'ombre fantasiose del Vinci, il *piramidismo* costruttivo di Fra' Bartolomeo e il colorismo pingue e raffinato d'Andrea. Con l'andar degli anni, Andrea perde la gioia del concepire, si ridice instan-

Digitized by Google

cabilmente, come il Perugino e il Francia invecchiati. Molte sue Madonne e Sacre Famiglie sono variazioni vuote e retoriche su temi strutturali di Leonardo e di Raffaello. Tuttavia al pittore non manca mai la nota della gravità dolce, il fare pensieroso che è il suggello della sua anima dal dolente fervore. E così le figure in ginocchio di S. Margherita e di S. Caterina, nel Duomo di Pisa, dipinte poco prima della morte, se esprimono una fede senza slancio, splendono d'una bellezza terrena calma e patetica su cui la melanconia stende un diafano velo.

Un posto a parte va fatto nell'opera del maestro ai ritratti. Il Vasari dice che negli affreschi dell'Annunziata ne disseminò. E si capisce che quelle teste parlanti e incisive sono trasportate sul muro dalla vita calda e fervente. Ma Andrea dipinse più tardi qualche ritratto e autoritratto anche su tavola o su tela. E sono fra le cose sue più belle, più gemmee e morbide di colore, più intense di vita segreta. La *Giovane donna* degli Uffizi, che tocca con l'indice la pagina d'un libro di versi schiuso, ci guarda obliquamente e par che esprima con l'ironia impercettibile degli occhi nerissimi l'inevitabile sfiducia in quel sogno ch'è la legge e l'ansia della vita: l'amore. Lucrezia del Fede, nello splendido ritratto d'impostazione vagamente leonardesca del Prado (tav. 32), ci fissa con acute pupille in cui passa il lampo freddo d'una promessa e d'un rifiuto d'amore (26). Lo *Scultore* della National Gallery di Londra, giovane dal viso ossuto e stanco e dall'occhio intenso e affondato nell'orbita, sa bene che l'anima disamorata è più dura da scolpire che il blocco di marmo che egli tiene fra le mani, più grigia e atona che il fondo su cui splende come il dorso d'un falco la sua ampia manica grigio-azzurra. Ed è l'amore mesto e languido, l'amore quale Andrea, poeta

Digitized by Google

offeso dalla vita, poteva sentirlo ed esprimerlo, che dopo le giovanili ebbrezze degli affreschi dell'Annunziata, anima tutta la sua vasta opera, i suoi cento quadri d'altare, le altere Madonne, i santi dal gesto di trionfo misurato, i putti senza baldanza infantile, i ritratti pieni d'una fantasticheria romantica. Egli saprà agghindarti come per una festa le sue Annunziate, e le chiuderà in giardini fioriti; egli gonfierà di linfa e di sangue i petti e le braccia dei suoi efebi nimbati, come per gareggiare con Michelangelo; egli cercherà e troverà filtri di colore e di penombra come quelli dei più sottili Veneziani: ma la sua ricerca di grazia e d'eleganza, il suo splendore corporeo, la pompa delle sue stoffe profluenti, l'armonia ricca e svariante dei suoi toni, non saranno che voci diverse per esprimere un sentimento solo: un amore che arde nell'ombra e che non trova posa nel possesso malfido della creatura, onde esprime la sua voluttà celata e la sua angoscia nella ricerca irrequieta d'ogni bellezza, nell'affannosa prova d'ogni ritmo, nell'avvicendata passione per la sensualità e per l'ascetismo, espressi dalla voce dell'arte che purifica e sublima. Non stilista puro come Raffaello, non indagatore profondo della natura come Leonardo, non trasfiguratore della voluttà come Tiziano, Andrea tuttavia assembra nell'opera molteplice e monocorde, in virtù della chiaroveggenza della sua passione, i doni di quei grandi e li offre a noi in ricchezza meno trionfale, ma umidi d'una dolcezza e d'una sofferenza umana che li rende più commoventi e li adatta alle sfumature e ai contrasti dell'anima moderna.

Digitized by Google

Nei turbinosi cerchi dell'influenza di Raffaello, di Leonardo e d'Andrea, si aggirano senza posa, con meta malsicura, artisti medi che sfiorano or l'uno or l'altro dei pianeti conduttori. L'eclettico GIULIANO BUGIARDINI (1475-1554), allievo di Domenico Ghirlandaio e dell'Albertinelli, e amico di Michelangelo, si accosta con durezza a Leonardo nel famoso ritratto di donna, la *Monaca*, della Galleria degli Uffizi, raffaelleggia nella *Madonna* detta del *Pozzo* (nella stessa Galleria), creduta fin qui opera dell'Urbinate e da qualcuno data al Franciabigio; e nell'enorme *Martirio di S. Caterina* della Cappella Rucellai in S. Maria Novella, che il Burckhardt definisce con spirito *il martirio dell'autore*, s'arrabatta per anni a far del Michelangelo, per fornirci completo un saggio deprimente di manierismo e di decadenza. RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO (1483-1561), figlio del gran frescatore di S. Trinita e alunno di Frate Bartolomeo, lascia fra opere mediocri qualche eccellente ritratto e i due vasti pannelli degli Uffizi con *S. Zanobi che risuscita un fanciullo* e il *Trasporto delle sue reliquie*, cronache della vita religiosa fiorentina, piene di sfarzo ecclesiastico e narrate con larghezza di stile e allegrezza di colori. Il ROSSO FIORENTINO (ROSSO DE' ROSSI, morto in Francia nel 1541), seguace d'Andrea del Sarto, s'allontana presto dalla semplicità e dalla grazia del suo primo modello e porta in Francia, col Primaticcio, le eleganze ricercate e classicheggianti d'uno stile decorativo quasi barocco, prediligente i rebus mitologici, i nudi muscolosi, le forme affusolate e serpentine. Del Rosso, artista disuguale e nevrotico, la cui vita al dire del Vasari fu ricca d'avventure e goderecia, la più gentil cosa che noi abbiamo è un *angiolino*

Digitized by Google

che suona il liuto (Uffizi - tav. 33) e che appoggia la testolina scapigliata al grosso strumento, guardandosi le dita che tasteggiano. Figuretta che compete con le più splendide poesie a colori dedicate ai fanciulli dal Giambellino e dal Carpaccio. Francesco Granacci (1469-1543), discepolo al Ghirlandaio e amico di Michelangelo, si specializza nella pittura minuta, nell'istoriatura dei mobili e delle spalliere decorative. Dalla scuola di Andrea escono ritrattisti e decoratori di genio come il Pontormo, di cui dirò appresso, e manieristi pesanti e turgidi come Francesco Salviati e Giorgio Vasari, storico prezioso dell'arte ma pittore mestierante e spesso esecrabile. Il Franciabigio (Francesco di Cristofano Bigi - 1482-1525), più amico che alunno d'Andrea, ma sorretto dalla sua influenza e da quella del Frate, è invece un artista nitido e misurato, come si vede in alcuni monocromati allo Scalzo, in una tavola per cofano a Dresda, con la storia di David e Bersabea, ornata d'un vezzoso bagno di donne, e nel divertente affresco, ahimè! massacrato di buche (27), del cortiletto dell'Annunziata. Ivi, fra l'opere d'Andrea *senza errori*, egli ha rappresentato con onore il *Matrimonio della Vergine* (tav. 34), moltiplicando intorno al gruppo del gran sacerdote e degli sposi, figure caratteristiche di Fiorentini che assistono alla scena o vanno pei loro affari. I pretendenti delusi fanno gesti di rabbia; una mamma trascina un marmocchio recalcitrante; una coppia di sonatori di tamburino venuti per aggiungere la loro musica vibrante allo sfoggio del corteo, attende l'ora della partenza. Osservazione amorosa, finezza di concezione, bei volti, bei panneggi, bei gesti: ci ritroviamo nella cara atmosfera dei migliori affreschi toscani. Andrea del Sarto, nume presente, dai morbidi colori, sorride. Il Franciabigio

Digitized by Google

firma alcuni fra i ritratti maschili più notevoli del '500 fiorentino (Berlino e Uffizi): gentiluomini vestiti con ricchezza, col berrettone piatto sulla zazzera sfilata, facce glabre, aspre e marcate, un che di cupo e d'amaro nell'espressione e nel colore; alle spalle, sfuggite di paesaggio tormentato di gibbi e cespugli. Talvolta la posa è tolta a prestito dai sereni e dignitosi ritratti di Raffaello.

Jacopo Carrucci, detto il Pontormo dal paese natio (1494-1557), che apprese l'arte prima da Pier di Cosimo e dall'Albertinelli, poi da Andrea del Sarto, lascia una bella e promettente *Visitazione* a fresco, opera dei verdi anni, nell'atrio dell'Annunziata, e in un lunettone della Villa Reale di Poggio a Caiano intona sulla zampogna dei colori, luminosi scherzi pastorali e mitologici — divinità agresti dimesse come contadini e villanelle — tali, per il naturalismo, per la squisita agilità e per la freschezza dei motivi, da far pensare ad un Paolo Veronese che abbia negli occhi, decorando una villa, la campagna festevole e le argute forosette di Signa e di Prato. L'artista perdette presto le doti di schiettezza e di forza: divenne un pittore di Madonne e di storie artifizioso e lambiccato. Troppe correnti si accavallavano nel suo spirito: oscillava fra tutti gli astri della pittura fiorentina, ossessionato da Andrea, da Leonardo, più tardi da Michelangelo, in preda a meticolose esperienze di stile esotico, sulle tracce del Dürer e dei Fiamminghi, arso di tristezza e di stanchezza in tanta collisione. Le sue tele sacre o storiche, a parte dettagli d'imprevista novità e bellezza (28), non si arrendono alla vita nè realizzano il sogno: stanno sul punto cieco in cui l'arte è tesa cerebralità. Ma nei ritratti questa morsa si rilassa. Il Pontormo, messo a contatto con la natura nuda, col volto fremente e vivo del modello, coi suoi colori veri e spiccati,

Digitized by Google

con le sue caratteristiche indeclinabili, ridiventa sano e forte. Firma così alcuni fra i monumenti dell'asciutto e altero ritratto fiorentino del '500: fra gli altri il *Cosimo de' Medici* in cappa rossa, agli Uffizi (ispirato ad una medaglia), il *Giovane dal mantello di seta rosa*, coi capelli biondi sboffanti e l'aria così trasognata, della Pinacoteca di Lucca, e il *Cardinal Matteo degli Spannocchi* (poi Papa Marcello II), della Galleria Borghese (tav. 35), splendida e austera sinfonia di porpore, quadro nel quale non sai che cosa ammirare di più, se l'evocazione psicologica dell'aspro barbato modello, oppure il colore sanguignamente ricco e la profonda beltà del chiaroscuro; se la potenza della plastica e della grafia o la raffaellesca nobiltà dell'impianto.

Vicino a questi maestri larghi e stilizzati — che non sdegnavano però, compreso Andrea del Sarto, di applicarsi alla pittura quasi miniaturale dei forzieri, dei cassoni, delle spalliere ornamentali, e alla decorazione dei carri carnascialeschi e degli archi posticci per le solennità di Firenze festaiola, — operava un artista minuto e vivace: FRANCESCO UBERTINI, detto il BACCHIACCA (1494-1557), unico nella *verve* quasi popolaresca, nel callottiano amore per la macchietta, per il formicolìo. Alunno del Perugino e poi del Franciabigio, moltiplica le tavolette brulicanti di figurine (tav. 36), vi fa rivivere a spruzzi e scintille l'umorismo bizzarro e la policromia festosa di Pier di Cosimo, vi impasta con le grazie del disegno fiorentino e le mollezze umbre tocchi di naturalismo quasi rudi, che provano l'influsso dei nordici, del Dürer e di Luca di Leyda. Nei quadri grandi è un cattivo eclettico: ma certe sue tavoline bislunghe ti fan godere fanciullescamente col rabesco delle architetture, delle montagne groppose, dei macchioni verdi, e con l'agitazione delle smilze agghindate figurette —

Digitized by Google

paggi in maglie aderenti, le cui membra sembrano fatte al tornio, ammantati barbuti vecchioni, ferrati cavalieri caracollanti su destrieri polputi, sbarazzini camusi, donne dalle architettate acconciature, dalle vesti teatrali... E poi mette volentieri in scena ogni sorta di bestie, dal can pezzato al cammello, dal leopardo alla giraffa, per fantasia, per suo divertimento e anche per emulare le stampe tedesche dall'inesauribile descrittività. Sfogò il suo estro campagnuolo in piacevoli scene della vita rustica — la serie dei *Mesi*, — disegnate per arazzieri fiamminghi (gli arazzi sono oggi agli Uffizi), e lasciò nel *Busto di ragazzo col capo appoggiato alla mano*, del Louvre, un' indimenticabile immagine di giovinezza, condita d'un pimento modernissimo d'ironia.

I ritratti del Bronzino.

La disgregazione dei generi, la decadenza della pittura di storia, l'eccesso parossistico di ricerca formale e di aggraziamento e la povertà del colore: ecco i caratteri generali della pittura fiorentina verso la metà del secolo XVI. I primi germi della decadenza s'eran visti, occorre dirlo, nei momenti meno felici d'Andrea del Sarto, nelle sue ripetizioni, nelle ricerche espressive tormentate, nel colore che sfiocca e illanguidisce. Gli artisti d'or innanzi imiteranno invece di creare, accozzeranno invece di comporre e coloriranno invece di dipingere. Il verde del sentimento imbrullisce: nasce e dilaga la retorica, finto o esagerato interesse pel sentimento. Ma v'è in quell'epoca un altro fiorentino che ha il genio del ritratto: è Angelo Bronzino (Angelo di Cosimo Tori - 1502-1572), alunno del Pontormo e pittore della Corte di Cosimo I. Quando tratta la

Digitized by Google

storia sacra o la mitologia, si rivela per lo più come manierista insopportabile e come coloritore inerte (tav. 86). Il gelo invade le sue Veneri e i suoi putti dalla nudità lucida e polita. La stessa *Discesa di Cristo al Limbo* degli Uffizi, opera già tanto decantata per il disegno e la prestanza dei nudi, è un'accademia seccante. Ma il Bronzino sale più volte fino al sublime quando ritrae i principi toscani, le gentildonne e i signori della sua epoca, con un pennello che ha la maschia forza d'un cesello di Michelangelo. Non è forse esagerazione l'asserire che se il Buonarroti non avesse sdegnato il ritratto come opera non abbastanza ideale, avrebbe dipinti i suoi nello stile sobrio e potente e nel tono severo con cui il Bronzino ha effigiato Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo, Bartolomeo Panciatichi dalla barba rossa, sopra un fondo d'architetture brunelleschiane (Uffizi), Andrea Doria, ignudo, nella senile atletica spoglia di Nettuno (Brera), Ugolino Martelli astratto fra libri e statue (Berlino) e il fiero giovincello sbarbato don Giannetto Doria, con la mano sull'elsa (Gall. Doria a Roma). Il fermo contorno di queste pitture, la monumentalità dello squadro, il dettaglio accuratissimo dei costumi broccati e ingioiellati e delle armature terse su cui la luce rutila e si smorza musicalmente, e la sintesi quasi dura con cui è espressa l'anima altera di quei personaggi, sono doti che accostano il Bronzino ai più poderosi geni del ritratto: all'Holbein tedesco, al fiammingo Antonio Moro e ai nostri Moroni e Dossi, e, diciamolo pure, al Tiziano: la cui tecnica succosa è però l'opposto della sua. Freddi talora i colori come tarsia di diaspri: ma l'armonia delle sete brune e cremisine compone intorno al bel viso di gran dama intellettuale di Lucrezia Panciatichi (Uffizi) un incanto cromatico grave e sontuoso che non si oblia. La Tribuna degli

Digitized by Google

Uffizi raduna alcune delle opere più nobili di questo netto e succinto pittore di principi, il quale era anche l'effigiatore ufficiale dei sacrificati fanciulli della corte: don Garzia, don Ferdinando, ecc. Vi offro i due estremi della sua arte, immune da fronzoli anche nella gentilezza: il ritratto della principessina Maria de' Medici, deliziosa bimba dai capelli tagliati corti sulla nuca (che deve aver giocato poche volte, ma tanto di gusto, nei viali di Boboli!) (tav. 37) e quello del principe Stefano Colonna, gigante barbuto in armatura (tav. 38). Posti accanto, non si direbbero un vasetto di fiori e una quercia?

Ed ora ripassiamo l'Appennino e visitiamo i grandi pittori della Valle del Po. Ci attende in quel mistero di nebbie la sorridente capanna, effusa d'oro, dell'arte tutta sfumature e carezze del Correggio.

Antonio da Correggio, il pittore delle Grazie.

Antonio Allegri, detto il Correggio (dalla sua terra natale, presso Parma; n. nel 1489? - m. nel 1534), sintesi e gloria della pittura emiliana, — uno dei giganti dell'arte, ma gigante con l'anima tenera d'un fanciullo — si formò col soave modenese Francesco Bianchi Ferrari, e, andato ventenne dalla sua piccola città a Mantova, vi subì gl'influssi congiunti delle opere del Mantegna (29) e del Francia. L'insegnamento diretto del ferrarese Lorenzo Costa, incontrato nella capitale dei Gonzaga, lascia tracce visibili nelle sue opere giovanili: nella *Natività* di Brera, proveniente dalla Galleria Crespi, con figure piccole, immerse in luci e ombre fantastiche già ben correggesche; nell'*Addio di Gesù alla Madre*, della Collezione Benson di Londra,

Digitized by Google

pittura oltremodo fusa e morbida di tocco e di sentimento, e nella celebre *Madonna di S. Francesco* (1514), esulata dalla chiesa omonima di Correggio e ora nella Galleria di Dresda. Questa pala è per eccellenza il punto di distacco del volo libero dell'artista dalle imitazioni di scuola. Il Mantegna ci si affaccia ancora in uno schema costruttivo che aera e snoda quello della celebre *Madonna della Vittoria* del Louvre; e le molli teste di S. Francesco e di S. Caterina, guardanti all'insù, stagliate sul cielo d'un azzurro filtrato d'oro che cinge l'accogliente Madonna d'un nimbo immenso, popolato di vaporosi cherubini, riecheggiano i languori devoti del Costa, nutriti d'un amore più caldo e d'una bellezza più viva. Ignoriamo se, come da taluno si asserisce, sia stato a Roma; e non sappiamo fino a qual punto Raffaello e Michelangelo e i Veneti gli abbiano suggerito qualcosa della loro arte. Certo si è che in lui il temperamento traboccante di sensualità e di dolcezza primeggiò sulle ispirazioni esterne, cancellò presto le tracce dei maestri o dei modelli fugaci, l'arcaismo del Bianchi Ferrari, la compunta pietà del Francia, la grafia dura e potente del Mantegna, il fare secco dei Ferraresi, la scultorietà tragica di Michelangelo, il colorismo del Lotto. Antonio Allegri espresse tosto sè medesimo nella melica morbidezza del disegno, nella grazia femminea dell'invenzione, nel senso poetico della luce, nella musicalità voluttuosa del colorito.

Vedeva tutto grazioso e sfumato, quell'uomo più unico che raro, e la sua pittura è il trionfo della gentilezza, nella forma e nel sentimento. I suoi santi sorridono e invitano con un gesto della mano a prender parte all'adorazione delle Madonne adolescenti che, dall'alto dei piedestalli su cui stanno sedute senza alcuna maestà, se non addirittura raggomitolate, posano sopra di noi uno sguardo di quasi

Digitized by Google

timida benevolenza. Non v'è in tutta la sua opera un volto, non dico feroce, ma burbero. Bernardino Luini, al carnefice che porge a Salomè la testa del Battista, appioppa una grinta bestiale: e sì ch'egli era il più soave e tranquillo pittore della terra! Ma il Correggio, dipingendo il *Martirio di* S. Placido e di S. Flavia (Galleria di Parma), veste di brachette di seta i suoi manigoldi amabili e paffutelli, che compiono l'opera atroce con una mimica da ballerini. Il fratino e la fanciulla che ricevono la morte per loro mano, guardano il cielo con ebbrezza e sorridono felici, mentre la spada si affonda nelle loro carni... Tutti i quadri sacri del Correggio contengono attucci di grazia e di ridente capriccio. San Francesco, davanti alla Vergine, sembra declamare una poesia, con le mani spiegate che coloriscono i complimenti e le invocazioni appassionate. Nel celebre *Giorno* della Galleria di Parma, la Maddalena (la più gentil damina che si possa immaginare, con una veste di raggi di sole) si prosterna con indicibile tenerezza a baciare il piedino del Bimbo Gesù, e davanti a quel teologo minuscolo nato da mezz'ora, un angiolino bello come un sogno sfoglia un librone da sacrestia. Nel trofeo di nubi globose che regge la Vergine, monellini con le alucce fanno le capriole, come sulle lane d'un letto. Nella *Madonna di S. Giorgio* di Dresda, mentre il Santo cavaliere, guerriero dalle forme erculee ma dal viso da tenore di grazia, fiorito d'una gentil barba d'oro, si presenta accanto a S. Giovanni Battista, delicato e moinoso come una donna, a far la corte alla Vergine, un puttino giocherella con lo stocco che gli è servito ad ammazzare il drago. Santi annosi e barbuti, dal corpo rude come un tronco d'albero, ma col sorriso più bello sul volto ringiovanito, presentano alla Regina degli Angioli un modellino in legno della città di Parma, con le cupole, i campanili e

Digitized by Google

le fortificazioni, raccomandando con quell'omaggio il popolo che prega e spera: e un angiolino aiuta per gioco a sorreggere con le mani e con la testina tutta riccioli il trastullo turrito, e ride dello sforzo inutile e gentile. Tutta questa gente manierosa e lieta parla, esclama, sorride senza tregua: dialogano i Santi, ciaramellano i grassi monellucci di paradiso. E la musica del dialogo s'intreccia col concitato gioco dei gesti e delle fisonomie. Luce e allegrezza, devozione e amore regnano nel mondo correggesco, che è celeste solo in quanto è bello e delizioso, che è umano in quanto manca di mistico smarrimento e di pensiero astratto e sublime. È un'arte molle e affettuosa, talvolta leziosa, quella di questo Parmigiano che chiudeva gli occhi alle crudezze della vita per riaprirli in un angolo di paradiso terrestre dalla luce mite, popolato d'esseri innocui e amorevoli, d'uomini dal viso femineo e di donne infantili. Come non sa farti le arie e i gesti seri, crudeli o furiosi, egli non si volge a ritrarre la natura qual'è. Vive nel sogno, ed è là ch'egli coglie i suoi fondi di paese senza carattere regionale, con montagne turchinicce e morbide lontananze, belli e irreali come l'Arcadia, i suoi misteriosi effetti notturni, i suoi boschi invasi dal sopore meridiano, in cui dorme una ninfa, o un satirello si taglia una canna per farne un piffero (30). E soprattutto l'armonia di velature e di carezze del suo colore è un sogno, ed è sogno il chiaroscuro magico in cui le figure, dolci come fiori, respirano, invece della misteriosa pensosità delle figure leonardesche, un'ingenua gioia di vivere. Vi dissi già come nel *S. Giovanni Battista* di Leonardo (così come nella *Vergine delle Rocce*) si trovi in germe l'effusione chiaroscuristica dell'arte del Correggio. I lati morbidi e sognanti dell'anima di Leonardo furono assimilati dal pittore parmense, molto meglio che le

Digitized by Google

vigorose affermazioni lineari del Mantegna, che pure lo influenzò. L'Allegri, invaghitosene, riuscì a rapire al grande Fiorentino il segreto per immergere le figure in fluidi bagni di crepuscolo e per compenetrarle d'una vibrazione d'oro o di selenio. Forse, come il Tiziano, attinse anche molto del suo incanto alla pratica di lavorare di notte, alla luce della candela. E la notte gli suggerì alcuni fra i suoi poemi più teneri e sublimi. Naturalmente la notte correggesca non è l'atro ricetto di minacce e di paure del Caravaggio, nè il desolato e luttuoso nebbione di Rembrandt, rotto da meteore strane: notte d'incanto invece, notte all'aperto sotto il molle cielo italiano, con placidi fuochi, con azzurri veli lunari, con l'ultimo sorriso del tramonto o le prime parvenze aranciate del mattino. Il capolavoro della sua ispirazione notturna è la famosa *Natività*, detta appunto la *Notte* (1530), posseduta dalla Galleria di Dresda con altri Correggio incomparabili (31). Un molle ma ricco bagliore dissipa le ultime ombre del *tempo dolce benchè nero* (sui colli palpita già l'ala azzurrastra del crepuscolo): e il fomite della luce d'oro che infiamma i volti dei pastori e delle pastorelle, è la carne del Bimbo, coricato inerte nella sua tenera nudità sul fascio di paglia, avvolto dall'alito innamorato della Madre che lo contempla. Il riverbero di quella lucciola umana percuote, di sotto in su, un volitante groppo di angioli ignudi, adolescenti dalle vezzose teste feminee, che si librano nel vento d'una raffica, aderendo al vapore fioccoso d'una nube. Un crepuscolo incantato si diffonde d'ogni intorno. Come un flutto d'amore che tutto cerca per tutto accarezzare, quel barlume evoca dall'oscurità gli umili esseri e le cose della natura: il ciuco col muso proteso verso la rustica culla, le erbe e le foglie cuoiose del terreno e i ciottoli bruti. Sinfonia indicibile di penombre

Digitized by Google

e di splendori, di sorrisi e d'amplessi lineari e coloristici, che fa dimenticare tutto ciò che gli uomini hanno sognato e dipinto, non appena si entra nella sfera tepida e vellutata della sua irradiazione. Ed eccovi in contrasto (ma quale morbido contrasto! un contrasto correggesco fra un bacio all'ombra e un sorriso al sole!), la *Madonna di S. Gerolamo* della Galleria di Parma, il celebre *Giorno* (1523) (tav. 39). Qui la luce esulta su stoffe dai chiari colori, su carni di giglio, su volti inteneriti e ridenti. Tutto si fa avanti per splendere e gioire. Il quadro è una lenta cascata di rose, un latte di perla che scorre e svaria. Alla succosità densa e al pingue splendore dei toni veneti, l'artista sostituisce la liquidità preziosa, il fremito perlato. Rompendola per sempre con la tecnica quattrocentesca che ripartiva le funzioni fra il segno, il colore e il chiaroscuro, egli fonde la linea, il tono e la luce in un solo incanto di raccordi segreti, di veli, d'avvolgimenti, di molli abbandoni, ora nella letizia d'un impasto cromatico, ora nel fiorire onduloso d'una forma, ora nel sorriso nettareo d'un volto. Le parole non sanno assolutamente rendere quella malia, tutta visiva e sensuale, che non si può riprovare che davanti al dipinto, coi nervi vibranti di piacere! Ci sarebbero mille cose meravigliose da notare: la linea potente del S. Gerolamo adusto che fa da quinta umana alla scena, l'atto di adorazione pieno d'umiltà e di fervore di Maria di Magdala, la posa scomposta, lo scorcio così naturale del morbidissimo gattesco puttino, la sovrana beltà dell'angiolo che gli sfoglia davanti la Bibbia, lo sbattimento audace e bizzarro delle stoffe, la meravigliosa profondità ottica dell'insieme, la conchiusa grotta delle figure, il paesaggio che si sveglia sotto un dolcissimo cielo mattinale... Si erra di sorpresa in sorpresa, di gioia in gioia, e si sente che quell'opera

Digitized by Google

sublime, nella quale ogni particolare si smorza e adagia con tanta grazia nella pace divina dell'insieme, è semplice e spontanea come il sogno d'un fanciullo verso l'alba.

Eppure se si guardano con spirito d'analisi quei quadri portentosi, quei complessi pittorici esatti come teoremi e perturbanti come visioni, è uopo riconoscere che l'eccesso stesso della loro suggestione è un gran pericolo per coloro che si porranno su quella via senza possedere il genio e l'amore del tenero Emiliano. La staticità infranta, la linea irrequietamente ondulosa o sferzata, le figure intrecciate con ritmi voluti, con ricerca perpetua d'effetto e di grazia; le pose preziose, gli scorci ostentati, l'eccesso di mimica, la preoccupazione sentimentale sostituita al sano naturalismo dei vecchi maestri: non sono questi i caratteri dell'arte *barocca?* Il Correggio vi giunge primo per naturale vocazione che lo guida e a tempo lo salva. Rivelata la bellezza d'un nuovo mondo, egli è incapace di abusarne, per dono divino di saggezza. I suoi continuatori incapperanno invece nella rete d'oro del manierismo. Tutto il Seicento oscillerà fra il vano tentativo di far rivivere gli atleti contratti di dolore di Michelangelo e i santi melliflui e innamorati del pittore parmense; fino a che l'arte, per rompere quelle catene di ferro e quei lacci infiorati, non tenti l'avventura di quasi pauroso naturalismo del Caravaggio.

Il Correggio, anima feminea tutta vibrante d'amore, è il pittor nato della donna e del fanciullo.

Il putto mantegnesco è energico e chiuso: dalla sua bocchina ad anello, mentre folleggia o attende, sembra che, invece della risata argentina, debba uscire l'*hop* freddo e preoccupato dei piccoli acrobati. Il bimbo raffaellesco è un bel rampollo umano, carnuto e misantropo. Tiziano canta nell'*Offerta a Venere* l'ecloga della burrosa carne

Digitized by Google

infantile, nata per fiorire, splendere e saltellare. Murillo copia dei monellini moretti e ne fa dei S. Giovanni contriti, o li lascia come sono per le vie di Siviglia, scamiciati, sporchi e divini. Quanto al Correggio, del bambino coglie miracolosamente l'ingenuità da implume o la malizietta innocua e la spavalderia. Quasi in ogni suo quadro il bimbo, il bell'esserino ricciuto e grasso, perla della vita, gioca e sorride. Lo vediamo sgambettare o contenersi per un attimo, imbevuto di luce come una lampada d'alabastro, in grembo alla Vergine, o insinuarsi fra gli schinieri e il bigello dei santi per trastullarsi, cavalcare una spada o mettersi in capo un elmo enorme. Nelle mitologie, eccolo che si specchia nel ruscello, sfiorato, urtato dalle membra agili delle ninfe. Alato e torpido, russa accanto ad Antiope nuda, addormentata nel bosco. Sfrontato e coraggioso, si aggrappa in spoglia di Ganimede all'aquila che lo rapisce per volere di Giove, mentre il cane latra fra le rocce. I cento puttini in baldoria che, improvvisando a volo di pennello, l'Allegri ha affacciati a certe finestrine ovali di verzura, finte nella volta a spicchi d'una sala del monastero di S. Paolo in Parma, (tav. 40) sono sorprendenti di brio e di robustezza pagana: alcuni fanno le forze, altri reggono pesi per farsi belli, chi giuoca con uno scudo o un arco, chi abbraccia un cane, chi suona un corno o mostra con aria trionfale la testa recisa d'un cervo. È il trionfo della monelleria graziosa, ai tempi eroici.

Anche della donna quel pennello carezzoso e grasso blandiva l'immagine in ciò che ha di grazioso, di roscido, d'ingenuamente petulante o di gattescamente pigro. Dopo il trionfo delle Vergini ingenue, che non chiedono che di implorare per voi, e delle Sante sorridenti e felici, era il trionfo della bianca bellezza di Leda vagheggiata dal cigno,

Digitized by Google

d'Io avvolta nell'amplesso umido della nube, d'Antiope immersa nel sonno, vagheggiata dal capripede, nella semiluce d'oro della foresta che svaria sul giacinto della sua pelle (tav. 41).

Tiziano e Giorgione, l'uno intento a rendere del corpo donnesco lo splendore animale, l'altro la cignea purità delle forme, non raggiunsero mai la nota di voluttà pastorale che il Correggio sprigiona con la neve e il miele delle carni delle sue belle indolenti che sorridono senza impurità, nude e spensierate come rose. Già nel convento di S. Paolo in Parma (1517-1519), nella vaporosa e celere decorazione della stanza della Badessa, l'artista aveva cantata la nudità senza veli, la bella sensualità del mito antico. Diana sul suo carro fra le nubi, Adone, Endimione e la Càriti apparivano ornati di grazie libere e sfacciatelle. In una lunetta, Giunone ignuda, sospesa per le braccia, con l'incudine legata ai piedi per crudo volere di Giove, incuteva piuttosto pensieri libertini che non pietà. L'alessandrinismo trionfava, avvivando di gentili carnosità i muri assuefatti alla macredine dei Cristi. Spogli o vestiti, quei benedetti Dei, nell'effervescenza del Rinascimento, invadevano persino i conventi! Giovanna da Piacenza: così si chiamava la superiora che affidava all'artista le decorazioni audaci, e che faceva scrivere sulle pareti del suo chiostro motti poco ortodossi, come « *Giove è in tutto* » e « *Ci siano propizî gli Dei!* » — Giunto alla maturità della sua arte, l'Allegri effuse il caldo senso pagano in figure donnesche destinate al gabinetto segreto dei principi: perle pittoriche di un'ideazione affascinante, d'uno stile delicato e sorridente, d'una fattura che ondula con sorprendente felicità fra la morbidezza veneziana e l'eburneo dell'antico. La *Danae* della Galleria Borghese (32) è uno di questi capolavori. Amore giovinetto, con le

Digitized by Google

ali variopinte, sollecita la bella vergine a lasciarsi amare. Il corpo di lei minuto e paffutello è una meravigliosa sintesi della beltà femminile correggesca. L'atto rivela la più graziosa lotta fra il pudore e la tentazione. Accanto al letto, i cui lini scomposti disegnano un mirabile arabesco, due amorini birbi affilano le saette sulla cote. Il quadro è intonato ad una dolcissima gamma fredda che il tempo ha velato, spegnendo il sorriso delle carni argentine e fiorite. Gemme simili sono la *Leda* della Galleria di Berlino, l'*Io baciata da Giove in spoglia di nube* del Museo di Vienna, e l'*Antiope* del Louvre. La *Leda*, guastata da mutilazioni e ridipinture, splende per un largo paesaggio boschivo in cui starnazzano i cigni e folleggiano i putti e le donne ignude, sul margine d'un ruscello. L'*Io* mostra la bella amica di Giove, assisa con molle abbandono sotto la carezza immateriale d'una nube, da cui traspare il volto del Dio, premente in un fremito d'amore le labbra sulla bocca di lei. L'*Antiope* (tav. 41) è un'apoteosi unica della voluttà nel sonno, un delizioso concerto di bella carne distesa su l'erba fresca, un ritmo di tenere forme opulente, abbandonate sui fiori d'un bosco nell'ora d'oro delle cicale, sotto lo sguardo avido del fauno. Osserva il Venturi che in questi quadri mitologici, eseguiti dal pittore negli ultimi suoi anni, i colori fulgidi delle pale sacre « si spengono, le forme s'impiccioliscono, il movimento s'acquieta: ogni rumore si smorza nel velluto dell'atmosfera. Dalla soffice nube escono le forme d'Io come dalle seriche cortine il pallido corpo di Danae: i riflessi diventano tenui, e il colore, nel suo finissimo accordo di grigi, parla a bassa voce » (33).

Digitized by Google

Se volete conoscere quale concezione quest'uomo d'una pietà intenerita e sensuale avesse del Paradiso, visitate la chiesa di S. Giovanni e la Cattedrale di Parma: le cupole di questi due edifici sacri contengono i famosi affreschi che per la temeraria prospettiva, per l'artificio possente e seducente dei chiaroscuri e per la beltà strana e ardita degli scorci, valgono a mettere il nome d'Antonio da Correggio fra i tre o quattro massimi virtuosi della pittura architetturale. La cupola di S. Giovanni, frescata dal 1521 al 1524, contiene l'*Ascensione di Cristo* in presenza degli Apostoli seduti sulle nubi, ed è la più sobria e, ahimè!, la peggio illuminata. Quella del Duomo, alla quale il Maestro lavorò strenuamente dal 1526 al 1530, spalanca agli occhi perduti di meraviglia il baratro d'azzurro, d'argento e d'oro del Paradiso. Paradiso umano e vezzoso quanto mai, nell'immensità del suo dilagare! Un turbine di vento che sembra recare sulle ali fremebonde l'aroma dei pollini dai giardini della terra, aggira, sparpaglia, libra, intreccia in gioioso caos una nebulosa d'angioli biondi e rosei, fra torrenti di luce e masse di vapore dai riflessi d'oro e di neve. Il cielo sembra assorbire come un Maelstrom dai cerchi translucidi le miriadi alate che volano intorno alla gloria di Maria orante. L'effetto è sbalorditivo e strano: si direbbe un grappolo di gambe, d'ali e di teste bulicanti in una specie di saponata argentina. Per lanciare verso la regione degli aquiloni e del sole la sua apoteosi della donna nella spoglia della Regina del cielo, l'Allegri risolse con un'audacia terrifica di genio i problemi più aspri dell'ottica, del moto e del colore. La strenua prospettiva del *di sotto in su,* che qui per la prima volta trionfa in tutta la sua potenza e fa sorridere dei leggiadri tentativi

Digitized by Google

del Mantegna e di Melozzo da Forlì; l'originalità della concezione, il movimento fantastico, i colori dal vaporoso incanto, la vibrazione trionfale della luce, le figure isolate più in vista (tav. 42), d'una grandiosa carezzante bellezza: tutto è da esaltare. Eppure per me il *Pittor delle Grazie* ha qui lavorato con minor profitto che nelle tele che ammiriamo nei musei senza torcerci le vertebre. Quel tumulto di santi e d'angioli aviatori ha un valore insigne nella storia della pittura decorativa, è l'apoteosi fulminante della prospettiva ascendente, il culmine della bravura: ma preludia, e ne è la giustificazione, ai deliri prospettici dei decoratori secenteschi e del Settecento, che faranno d'ogni catino di cupola e d'ogni carena di soffitto una palestra per gli appassionati d'equilibrismi e di spavalderie pittoriche. Il bene e il male della pittura ornamentale barocca sono racchiusi in questo saggio prodigioso: il padre Pozzo, il Baciccio e il Tiepolo hanno respirato l'aria di vertigine del Correggio.

Volti e spiriti del Correggio.

L'artista affascinante che compendia ed esaurisce in luce unica di personalità la pittura della terra emiliana, svolse gran parte della sua attività a Parma. Lavorò anche a Novellara, a Modena ed a Mantova, fors'anche affrescò in Ferrara. Ma Parma non si lasciò sfuggire, come Modena, tutti i capolavori. Ve ne sono parecchi nella Galleria. La patetica *Deposizione di Cristo* è guastata da smorfiette e da sgualciture barocche; il *Martirio di S. Placido e S. Flavia* è la prova che l'artista, mancando totalmente di senso tragico, rendeva idillico e fiorito qualunque argomento. Il *Giorno* e la *Madonna della Scodella* (1530) bastano ad il-

Digitized by Google

lustrare il museo parmense. Nella *Madonna della Scodella*, che è un Riposo in Egitto (episodio del Protoevangelio di Paolo, respinto dalla Chiesa), Maria approfitta della tappa nel bosco per attingere una scodella d'acqua ad una fonte, onde cavare la sete al ridente fanciullino biondo che tiene in grembo. E neanche S. Giuseppe, tipica figurazione del vecchio correggesco agghindato e benigno, trascura il suo bel ragazzino, chè anzi saccheggia per lui un palmizio e porge un dattero alla manina vogliosa. Il Santo è membruto e fatticcio: le sue muscolose gambe escono nude da un costume civettuolo e artificiosamente drappeggiato, da gentiluomo d'età, del '500. Nell'insieme vi è troppa grazia di gesti, troppa ricerca nel gioco dei panneggi, troppo sorriso di volti. La figurina dell'angelo che s'intravede a fianco di S. Giuseppe, atteggiata a legare ad un piolo il giumento della famigliola, è un motivo d'umile realismo che può averne ispirati di analoghi a molti pittori, fors'anche al Caravaggio. Nella parte superiore del quadro, centinata, si libra uno svolazzante groviglio d'angioli aggrappati ad una nube globosa, oggi alterata nei colori, che sembra di cotone. La *Madonna del coniglio* (la *Zingarella*) del Museo di Napoli, divulgata da una celebre stampa del Porporati, è un altro capolavoro di sentimento idillico e di fattura, ove non sai se ammirare più l'espressione impareggiabile dell'amore materno o il paesaggio silvestre in cui si svolge la tenera scena. La *Natività* giovanile della Galleria di Brera (proveniente dalla Galleria Crespi) attrae per l'ondata pittoresca di vita, per i colori fusi e gustosi, per il disegno ferraresemente damaschinato e netto, alleato al più fantastico chiaroscuro. L'*Epifania* che le sta a lato (1515), agghindatissima, è d'una screziatura raffinata di toni chiari. Agli Uffizi, due *Madonne* dipinte con una liquida e voluttuosa

Digitized by Google

iride riposano e carezzano l'occhio un po' affaticato dall'austera e netta linea toscana. All'estero, primeggia Dresda per l'abbondanza e la scelta dell'opere correggesche; seguono il Prado con lo squisito idillio *Noli me tangere*: Cristo risorto e la Maddalena, due figure d'una grazia mondana, nella solitudine d'una fresca valle boscosa; Londra con l'*Educazione di Cupido*, aggraziata da un vetustissimo nudo femminile; il Louvre con la mirabile *Antiope* e con le *Nozze mistiche di S. Caterina;* dipinto, questo, che tesoreggia manna di dolcezza, evoca le più soavi sembianze e i gesti più carezzevoli, in un'aura d'oro di campagna leggendaria, e simboleggia con inconscia profondità, in bellezza di giovani donne sorridenti e di polposi puttini, lo sposalizio della Divinità con la natura.

Molte Madonne portano la sua firma (spesso egli latinizza in *Laetus* il nome *Allegri*): alcune eccelse e troneggianti fra i cavalieri della corte celeste, come nelle pale di Dresda, altre umili e solitarie, col loro Bambino, tutt'al più con un bell'angiolo decenne, come quelle del Museo Comunale di Milano, della Corsini di Roma e dell'Ermitage. Cuor semplice e cristiano senza sottigliezze teologiche, l'Allegri si gode a ritrarre in quelle mansuetissime regine due o tre tipi di giovane popolana che corrispondono all'ideale grazioso e affettuoso che si fa tanto dell'eterno femminile quanto della madre del Cristo. Occhi con grandi palpebre, espansi archi sopraccigliari, una bocca piccola e sinuosa, un'espressione perenne di bontà e di timidezza civettuola: molto di ciò che i Francesi chiamano *minois*, che noi possiamo chiamare musetto.... È su per giù il tipo delle sue ninfe e della sua Venere sorridente, così vicine all'anima popolana di lui. Rivestite la sua Leda, più bianca del cigno che l'avvince, di un'ampia veste di velluto giallo te-

Digitized by Google

nero e splendido: e avrete la Maddalena deliziosa che, nel *Giorno*, appoggia sul piedino del Bimbo Gesù la guancia molle di capelli d'oro!

Della vita dell'Allegri non conosciamo quasi nulla. Certo fu modesto e scrupoloso, perchè solo le opere ci parlano di lui: ma ce ne parlano immortalmente. Forse visse melanconico e povero, com'è fama; forse si oppresse di lavoro tanto da distruggersi: morì a 45 anni. Il Vasari lo disse taccagno nelle spese pei colori: e si provò invece che adoperava lacche buonissime e oltremarino schietto. È forse vano cercare d'alzar il velo che copre quella vita di artista. Pur continuando a godere l'ammaliante bellezza che profuse pel mondo nei pochi anni del suo pellegrinaggio, probabilmente non sapremo mai se la sua esistenza sia stata diafana e serena come i suoi colori, oppure se genio, melanconia e povertà si siano trovati congiunti nel destino breve ma luminoso di quell'uomo che assembra in miracolosa armonia, nel dolce languore della sua arte, la pietà blanda della fine di secolo che lo vide nascere e il sensuale paganesimo del Cinquecento.

Un precursore del barocco: il Parmigianino.

Il Correggio formò allievi mediocri. Ma un artista di valore assorbì avidamente il suo insegnamento: Francesco Mazzola, detto il Parmigianino (1504-1540). Pittore eclettico, mira furiosamente all'eleganza, allo stile fiorito. Decoratore, ritrattista, pittor sacro e acquafortista (34), ondeggia fra il maestro, Michelangelo e Raffaello, volta a volta perduto in graziette e cincinni, o retoricamente monumentale o statuario. Aveva del genio, ma la preziosità

Digitized by Google

lo guastò. La linea soffice e sinuosa del Correggio diviene con lui tormentata fino alla secchezza. Le sue donne hanno viso, collo, torso e mani inverosimilmente fluidi, lunghi e affusolati. Le teste ricciute e civettuole ripetono un tipo vago e sdolcinato. Tuttavia, il Parmigianino splende fra i ritrattisti sintetici (nei quadri del Museo di Napoli (tav. 43) e nell'*Autoritratto* degli Uffizi); lascia nella villa di S. Vitale a Fontanellato (presso Parma) e in S. Maria della Steccata nella città dei Farnesi, bellissimi complessi decorativi, e con squisito senso ornamentale, nutrito di motivi classici, crea capolavori d'alessandrinismo, come il celebre *Cupido ignudo che s'intaglia l'arco* della Galleria di Vienna, la *Madonna* detta *dal collo lungo* di Pitti, l'*Annunciazione della Vergine* dell'Ambrosiana, troppo ingombra d'architetture, e quella della Pinacoteca di Napoli, con l'Arcangelo Gabriele che danza una moresca intorno alla Madonna, inginocchiata a occhi bassi presso il suo cestello da lavoro. La *Sacra Famiglia* degli Uffizi, che vi do riprodotta (tav. 44), a me sembra una gran bella cosa, benchè Jacopo Burckhardt l'apprezzi poco. Il colore ha vaghissime liquidità dorate. L'unico difetto è la sovrabbondanza dei riccioli. Crespa la Madonna, ricciuti i due bambini e l'angiolo coll'anfora, ricciuta la grigia barba fluente di S. Giuseppe, e ricciute persino le fronde degli alberi del mirabile paesaggio imbevuto d'oro e i capitelli corinzi dell'arco di trionfo che s'erge lì presso! Da quel che narra il Vasari, doveva essere un uomo singolare il Parmigianino. Quando i soldatacci tedeschi del Frundsberg entrarono, nel 1527, in Roma e la posero a sacco, egli lavorava così intento e concentrato che non s'accorse di nulla. Alcuni lanzi gli penetrarono in casa, Dio sa con che strepito di speroni e di piattonate, e lo videro dipingere tranquillo, come se quell'invasione non lo

Digitized by Google

riguardasse. Benchè nessuno gli facesse male nella persona, dovette però fuggire, e riparò a Bologna, ove eseguì una bella Madonna con santi, che è ancora in quella Pinacoteca. Gli ultimi anni della sua vita sono agitati e torbidi. È costretto a fuggire da Parma, per evitare una lite mossagli dalla Compagnia della Steccata perchè aveva piantato a metà i lavori della decorazione della chiesa, traviato dalla mania dell'alchimia, tutto assorto omai a congelare mercurio, scuoter bocce e tramenare carboni. A me piace quel che volle, con cristiano senso d'umiltà, che facessero del suo corpo, dopo che la morte l'avesse liberato (così presto!) dalle ubbie della pietra filosofale che l'avevan ridotto, di delicato e gentile qual era, « con la barba e le chiome lunghe e malconce »: si fece seppellire in una chiesa di frati, nudo, con una croce di cipresso sul petto.

Manieristi correggeschi.

Michelangelo con l'immanità del suo genio causò la decadenza della pittura a Firenze ed a Roma; il Correggio, imitato da artisti mediocri nell'eccesso di aggraziamento delle forme e delle espressioni, non tardò a procurare all'Italia una moda svenevole e barocca che nulla aveva di comune col suo genio. Il Parmigianino è il primo disgregatore dell'armonia correggesca. Gli epigoni, meno dotati di lui, delirano, perduti in una visione tronfia e puerile, lambiccata e melensa. I quadretti di Lelio Orsi da Novellara (35), per esempio, dipinti con finezza innegabile, sembrano botteghe d'anticaglie o angoli di palcoscenico. Il Parmigianino aveva già condannata la pittura alla linea contorta e arborescente e al coagulo minerale. Per di più le aveva inflitto l'intrusione dell'archeologia, della rigatteria

Digitized by Google

eroica. Ma l'Orsi non se ne accontenta. Aggrava tutti i lezi formali del Mazzola con una diabolica arguzia da concettista; gremisce le tele di accessorî, di mobili, di strumenti musicali, e in quei bazar congesti, fra quinte e colonne, fra logge e scale, porte scolpite e finestre a dischi, fa declamare e danzare i suoi personaggi vestiti come marionette, che, come dice bene Roberto Longhi, « sembrano, tutt'assieme coi loro panni, preparati fragilissimi di corniola, di corallo o di cera legati in metalli a cesello, ornati di capelli che sembrano frange ». Non il minimo senso della verità, ma una ornamentalità ampollosa che tutto sfigura e addobba, tornisce e calamistra. Gesticolazioni, occhi al cielo, angioli dallo scollo femineo, Zefiri nascosti che sbattono e arricciano sete e chiome, e una luce compiacente che vezzeggia sulle cose e finge romantici contrasti e orrori teatrali. Ecco che cosa rimane dell'incantesimo silvestre del Correggio! Del pari, nella pittura barocca del Seicento passa solo lo scheletro delle composizioni aeree e librate del maestro del *Giorno* e della Cupola di Parma. Il loro soffio si è spento. E così la pittura si crea una prospettiva falsa, una monumentalità falsa, una mimica falsa. Anche le pastorellerie stucchevoli dei Francesi del secolo XVIII, con le boccucce a cuore e con gli agnellini dal muso sentimentale, sono un derivato corrotto dello stile creato dal *pittore delle Grazie*, incolpevole, divinamente assorto nel suo sogno tenero e pagano, che nessuno poteva rapirgli...

Ma un riflesso benefico del genio del Parmense passò all'aurora del Seicento in alcuni artisti, la cui tendenza avversa al naturalismo imperante trovava un potente ausilio nell'idealismo affettuoso di lui: tali Federico Baroccio, il fiorentino Ludovico Cardi detto il Cigoli e i Carracci di Bologna. Di costoro dirò nell'ultimo libro di questa storia.

Digitized by Google

Nel Cinquecento lo Stato più potente, più danaroso e più orgoglioso d'Italia era la Repubblica Veneta. Chi ha veduto Venezia allora, « *città sola, singular, unica al mondo* », come la chiama un cronista innamorato, ha potuto godere la vita terrestre forse nel suo maggior splendore. Figuratevi in piazza S. Marco, nel riverbero dei fulgidi marmi o nell'ombra fresca delle Procuratie, l'agitazione d'una folla mescolata di Veneziani e d'Orientali. Dove oggi sciamano torme erratiche d'Inglesi stecchiti e di Tedeschi occhialuti, immaginate l'Etiope nero come la notte, che fa tinnire le anella dei polsi d'ebano, il senatore che strascica sul marmo l'orlo d'ermellino della cappa rossa, il barbuto camarlengo dal mantello viola, la guardia schiavona dalla lucida corazzetta, il turco in turbante e babbucce, vestito con barbara magnificenza di colori e di gemme, la gentildonna bionda, erta sugli zoccoletti dorati, ingolfata in una veste di rigido sciamito di porpora e d'oro, di cui un paggetto nero avvolto in uno scialle indiano regge lo strascico. Sullo specchio ceruleo del Canal Grande e della Giudecca scivolano come imbarcazioni di geni le gondole dorate e infiorate. Nel bacino di S. Marco la selva delle antenne e dei pennoni è tale che impedisce di vedere dalla Piazzetta i riflessi del tramonto sull'isola di S. Giorgio. E che sequela di feste e di solennità! Processioni, regate, luminarie, cortei di magnati, ricevimenti d'ambascerie, incoronazioni di Dogi, mascherate mitologiche in barca, orchestre galleggianti, la *Sensa* con lo sposalizio del mare! E come sfondo a tanta felicità visiva, quei palazzi non enormi ma fulgidi, che alternano alla bizzarria opulenta degli intagli gotici e delle dorature e dei colori moreschi l'armo-

Digitized by Google

nia e la nobiltà delle linee latine del Rinascimento! Il mare libero, disseminato di variopinti vascelli, incorniciava quell'inverosimile madrepora d'uomini fieri e felici come Dei, sulla cui turrita distesa splendeva il cristallo ardente del cielo. Goethe ha creduto di sorprendere il segreto della pittura veneziana in un rutilante mattino di sole sulla laguna azzurrina (36). Ma il segreto di quell'arte non è il segreto di un'ora: è il segreto di *tutta Venezia*: mare, laguna, cielo, tramonti, la città, l'umanità felice e gaia, le costumanze e gli amori. I vecchi musaici pagliettati d'oro, le loggette straforate che inquadrano l'ombra dorata d'un balcone, le chiome verdi dei giardini che si riversano al di sopra d'un muro sanguigno di rampicanti, il rame affocato delle cupole, il marmo terso delle colonne e quello filigranato e cristallizzato delle cuspidi, dei balaustri e degli architravi; l'oro verde dei pronai di S. Marco, la porpora degli stendardi che flagellano i pili giganteschi di bronzo, il rutilìo d'ori bizantini e la sinfonia dei rossi e dei viola dei paludamenti sacri d'una processione; la straripante freschezza dei fiori e dei frutti che le barche del Brenta rovesciano sugli scali della Serenissima, la neve irradiante delle nubi che turgono il pigro fianco sulla coltrice azzurra del meriggio, il rimescolio dei vivaci colori della folla che scorre nelle calli, o s'accanisce all'opera nell'Arsenale o si pavoneggia sulla Piazzetta o sulla Riva degli Schiavoni: tutte queste forme gaudiose e ricche, precise od esuberanti, tutti questi colori vaporosi o cristallini si sono riversati nella pittura veneziana, insieme con l'anima di quel popolo sensuale e artista, con l'orgoglio di quel Governo tirannico e splendido, con la fortuna di quei giorni che schiusero alla Repubblica gli scrigni favolosi dell'Oriente.

Figlia della sua patria felice, la pittura di Venezia è

Digitized by Google

incapace di celebrare il pensiero e di esprimere il dolore. Il suo mondo ha due aspetti: la voluttà torpida e inerte, con l'aroma dei frutti, con la bellezza ignuda della cortigiana che riposa sul suo letto di raso, respirando calma come un gatto, mentre nel verziere sopito crepitano i timballi delle cicale, — e lo splendore della forza, la poesia del corpo virile, impetuoso, erculeo e ferino. Tra le belle indolenti di Palma il Vecchio che pettinano i loro capelli di seta fulva davanti ad uno specchio di Murano, e i truculenti carnefici nudi del Tintoretto, oscilla l'ispirazione di quegli artisti che con l'esaltata ampiezza delle forme, con l'incanto della luce e del colore, con la pompa teatrale dei costumi e delle architetture, sanno poetizzare la brutalità e la morte, trasfigurare in gioia e in festa i più atroci spettacoli: la strage bellica, il supplizio e la pestilenza.

Gli elementi di quella travolgente bellezza che ancor oggi ha la virtù d'affascinarci, d'abbagliarci, di rapirci ad ogni altro godimento, come se alludesse ad una realtà attuale più prodigiosa che un sogno, si sentono già fremere nelle opere del Carpaccio, di Cima da Conegliano e specialmente negli ultimi capolavori di Giovanni Bellini. Il colore è già ricchissimo e imbevuto di luce; le architetture, in specie nel Carpaccio e in Giovanni Mansueti, reali o immaginarie, prendono già gran parte nella festa vivace del quadro, e le figure aspirano alla pienezza, rompono il bozzolo angusto dell'ascetismo per brillar nobili e viventi nel sole. Ma quando i geni del Cinquecento — il Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, — quei geni che sembrano reduci dall'impero dell'aurora, s'affacciano alla vita dalle finestre quasi claustrali degli studi dei vecchi maestri, — un'ondata irresistibile spezza gli ultimi ormeggi e affida alle avventure del libero mare la vermiglia galea dell'arte. Sparisce allora

Digitized by Google

la secchezza, il timido indugio, l'ingenua simmetria di quei dolci artefici pieni di fede, e le figure giganteggiano gaudiose e le composizioni divengono stravicche e dense come la vita eccezionale che le ispira e le colma di delirante gioia e di cosciente forza. È questo uno dei più bei momenti della storia dello spirito umano. Tutto concorre ad una fioritura pittorica meravigliosa: bella e sana la razza, animosa e lieta; il panorama indicibilmente suggestivo, unico per la magia della luce e lo splendore del dramma atmosferico; stravicca la Repubblica, sulle cui banchine i popoli schiavi ammucchiano le dovizie del mondo; colta e fanatica di pittura la nobiltà che ambisce l'adulazione e cerca l'immortalità, bisogni a cui il genio degli artisti sa agilmente piegare la sua fierezza, senza umiliare l'ala de' suoi sogni... In quell'istante, deve confessarlo anche il più nero pessimista, la vita fu veramente degna d'essere vissuta da un popolo artista e d'essere cantata dai più grandi pittori della terra.

GIORGIONE IL MISTERIOSO.

Ed ecco, in pieno Quattrocento, vivendo e operando nella fede i due maggiori pittori veneziani di quel secolo, il Carpaccio e il Giambellino, aprir gli occhi alla luce del mondo (1478) un artista misterioso e pagano, la cui figura diverrà mitica come quelle d'Omero, di Giovanni Van Eyck, di Shakespeare, come l'effigie spirituale dei grandi riformatori che si impronta nel metallo della leggenda.

È costui GIORGIONE, ZORZI DA CASTELFRANCO, come lo chiamarono i contemporanei, preferendo il nome dialettale al casato che è forse *Barbarelli*.

Bello, forte come un atleta (fu chiamato Giorgione per la prestanza fisica), amatore delicato di musiche e di

Digitized by Google

voluttà, appare nella vita come un uomo unico, come un privilegiato che spremerà fino all'ultima gocciola il grappolo zuccherino ma breve; e nell'arte come un esaltatore lirico della forma e del colore, che darà alla pittura una vibrazione inattesa. La storia dice che morì poco più che trentenne, di peste (1510), insieme con la donna che amava e ritraeva ora come Santa, ora come Venere. Se la sua vita, fugace e ardente di passioni come quella di Raffaello, ci appare un romanzo mutilato ma affascinante, quale miracolo è la sua creazione! Conserviamo poche sue pitture. Gli affreschi della facciata di quella specie di borsa e d'albergo di Venezia, che si chiamava il *Fondaco dei Tedeschi*, un dì famosi per la loro oscura e potente bellezza, sono scomparsi, rosi dal tempo e dalla salsedine marina (37). Intorno a parecchi quadri che si credono degni di lui, si battaglia da secoli per provare che sono o non sono usciti dal laboratorio di quell'artista misterioso come il dottor Faust. Tiziano e Bastian del Piombo si dividono volenti o nolenti alcune fra le spoglie opime di lui (38). Ad opera di critici storico-psicologici, pure affaticantisi a conservare un uomo ed a ricostruire una serie d'opere originali, Giorgione si trasforma in una sigla che suggella un sentimento, piuttosto che concretarsi, come vorremmo, in una creatura in carne e spirito che domini un'era dell'arte coi suoi capolavori concepiti in umano tomento ed in umana gioia. Quel tanto che possediamo di più sicuramente *giorgionesco*, ci parla ad ogni modo di un'anima complicata e profonda, quasi d'un secondo Leonardo, che ha rappresentato l'irrappresentabile — la musica, il sopore voluttuoso, la chimera dolce dei sogni, — ed ha dipinto la visione e il mistero con le mani infallibili del genio. Le sue Madonne fra Santi hanno la stes-

Digitized by Google

sa serenità grave delle ultime creazioni del Giambellino, ma con quale inattesa ampiezza di forme vi sono trattate le figure quasi selvatiche e taciturne! (39) E con quale splendore d'armonie vi cantano i colori! Giovane e intenerito nel primo affacciarsi al giardino della vita, Zorzi intona un limpido inno cristiano nella pala famosa della cattedrale della sua città natia, Castelfranco Veneto (1504) (tav. 45). Ecco levarsi sulle zone d'ametista del cielo un eccelso trono sorretto da parallelepipedi di marmo, su la cui frigida politezza ricade la nappa fiorita d'un tappeto d'Oriente. Sprofondata in quel sedile quasi ieratico, la giovane Madre siede pensierosa, ad occhi bassi, reggendo il grasso dorso del putto ignudo, dalla testina tonda come una piccola zucca, che le si abbandona in grembo con la grazia irrequieta dei fanciullini. A piedi dell'imbasatura massiccia del trono, un guerriero scintillante d'acciaio (S. Liberale), appoggiato all'esile asta d'una bandiera, e un monaco fasciato dalle pieghe dell'albagio (S. Francesco), custodiscono, mistiche sentinelle, la Regina che sogna lassù. Vita attiva e vita contemplativa, la forza e la preghiera, avvicinate dall'ardor della fede, dalla grazia della giovinezza e della beltà. Dietro quel trofeo succinto e ricco splende la limpidità verdazzurra della campagna collinosa ed estuante, coi sentieri a spira, le macchie d'alberi, i casolari e le torri imbertescate di Castelfranco; più lungi, in una chiarità diffusa e velata di candidi vapori, dilaga l'immensità indistinta del mare. Pagina d'un naturalismo tenero e verdeggiante e d'un lirismo musicale già intimamente *giorgionesco*, nella quale si vede dileguare in amorosa ricerca di forme sane e ridenti l'ascetismo chiesastico delle pale belliniane, mentre nuovi valori d'umanità aristocratica e pensosa e suggestioni penetranti di natura colta nel suo vivo

Digitized by Google

palpito di freschezza e di poesia, s'intrecciano intorno alla Regina dei cieli. Con quest'opera timida e appassionata, Giorgione desta la pittura alla nuova vita dei sensi. Un'aura di serenità e di naturalismo pagani animerà d'or innanzi la sua opera molteplice e preziosa, nella quale il panteismo inneggerà alla beltà della donna, alla divinità dell'amore, al fascino della selva, dell'acqua e del monte, al miracolo rigeneratore della musica. E lo vedremo dipingere sul fondo di vasti vaghi accidentati paesaggi, sul frastaglio delle vette alpine, dei pioppi e delle quercie, con dovizia di figurette allineate dalle agghindate sagome, dai visi mansueti e dai variopinti costumi, scene della favola o della storia sacra, d'un singolare gusto fanciullesco e teatrale, appariscente e raffinato (il *Mosè fanciullo* della Galleria Pitti); e lo vedremo, su tavolette destinate a ornare cofani gentilizi, accumulare le folte masse e le penombre d'un bosco, e fra bagliori di tramonto e verdezze lontananti di praterie, far apparire e scomparire paggi e donne dalle bizzarre vesti da mascherata, intenti ad azioni misteriose — storie d'amore, di magia, di delitto; — oppure lo vedremo fissare l'attimo divino d'un accordo modulato da bocche umane o da minugie e da canne vibranti, l'attimo in cui il sortilegio musicale pietrifica il corpo e liquefà il cuore, siano i musici asceti avvolti dall'ombra d'un eremo a cui non giunge che il barlume sanguigno del dì che tramonta, o siano invece gaudenti che nella nota deliziosa e moritura non ascoltano che un ammonimento epicureo ad amare nel breve palpito dell'ora, ad avvolgere con gli occhi inebriati e con le labbra la bella carne delle loro compagne ignude, assise sull'erba. Per crescere la voluttà, egli che ha l'anima grecamente rassegnata all'insidia che si cela tra i fiori, farà guizzare una volta sulla dolcezza d'un idillio la serpe di fuoco

Digitized by Google

d'un fulmine (40); e una volta, come per contrapporre alla celeste purità del mito cristiano, al candore delle antiche macerazioni, la santità eterna della Bellezza, abbandonerà sui gualciti lini, nella verde ansa d'una valle, il corpo ignudo di Venere sopita nella calma estiva; e da quel corpo non potrà il desiderio dei mortali trarre altra gioia nei secoli, che estasi e spirituale purificazione.

Spesso l'argomento delle sue opere è cabalistico. Non penetreremo forse mai il senso della celebre tela di Palazzo Giovanelli a Venezia: il *Temporale*. Profili slanciati e diafani d'alberi nell'esuberanza estiva di fronde; il fondo d'una valletta verde, melanconica e solitaria come certi paesaggi irreali d'Edgar Poe; una sfuggita di case, di torri, con altane e balconi (Castelfranco?); un massiccio di muratura sovrastato da due colonne tronche....; un cielo di tempesta, livido, quasi glauco, sul quale staccano pallide come fantasmi le fabbriche, nello sprazzo d'un lampo che cuce le tumide nubi con un'agucchiata di refe fiammeo. In primo piano, isolati l'uno dall'altra, apparentemente estranei, occupati ciascuno di sè, un adolescente in succinta veste, appoggiato ad un picca, e una giovane donna bionda ignuda, seduta sull'erba e mal avvolta dalle pieghe d'un lino, in atto d'allattare un fiorente fanciullo. È quest'opera il commento ad un poema perduto? È un ritratto amoroso? È un'allegoria volutamente impenetrabile? È un frammento d'autobiografia narrata coi pennelli? O è semplicemente un lembo di *sinfonia pastorale*, animato da creature umane per un capriccio pittorico che vuole arricchire l'orchestra con timbri di caldo sangue e di morbida carne? Gli storici chiamano quest'opera la *Tempesta*, il *Soldato e la Zingara*, persino la *Famiglia di Giorgione*. Chi s'avvicina al segno? Passiamo oltre senza domandar nulla: chiudiamo

Digitized by Google

gli occhi e godiamo per sempre l'eco di beltà magica e di melanconia di quel dipinto che ritorna come un'apparizione, che accarezza i sensi e l'anima, mentre li abbaglia, vivido e perturbante come il fulmine d'oro che lo trafigge. La maggior bellezza dell'esoterico *Temporale* non è nell'ideazione del soggetto, la quale ci sfugge e quasi c'irride, ma nel miracoloso sentimento del *paesaggio*, che qui è adoperato per la prima volta, nella pittura italiana, come fine a sè stesso, per la sua bellezza visiva, drammatica e sentimentale (41).

Nè capiremo che cosa significhino i tre Orientali d'una gravità sublime che sembrano dialogare sui destini del mondo, fermi sul margine d'una cupa foresta, nella tela del Museo di Vienna, i *Tre astrologi*. Paesaggio sinfonico, simile a quello in cui s'aggira Wotan con la lancia, o erra accompagnato dall'aquila e dal serpe Zaratustra l'Antico, sceso dalle vette tempestose a riaffacciarsi sulle calme valli in cui si agita la vita del piccolo uomo. Al di là dell'intrico di foschi tronchi e di rami nudi, oltre la smascellata quinta d'una frana di rocce, si apre in un sorriso ineffabile di luce d'oro la verde coppa di montagne in cui un villaggio sogna ancora, sotto il placido errare di cirri mattinali rosei e violetti. Numi di quella sacra solitudine sono tre personaggi della razza titanica da cui discendono i Profeti di Michelangelo e gli Evangelisti del Dürer. Un vecchio incappucciato, barbuto, avvolto in un profluente manto giallo fulvo, sembra profferire di tra le labbra arcigne, mentre svolge una mappa astrologica, una parola che un Arabo nel pieno vigore della maturità ascolta senza far cenno, immobile come una statua nel fulgido involucro di pieghe della sua tonaca vermiglia. Assiso ai loro piedi sul nudo sasso del sentiero, tagliato a scalini come nei quadri del Giambellino e del

Digitized by Google

Mantegna, sta un giovane dal profilo bellissimo e candidamente sensuale, che, reggendo una squadra, sembra prospettare col gesto i termini d'un teorema geometrico. Nulla di più oscuro, nulla di più erto nel sublime (42).

Altra volta Giorgione rinuncia al soggetto esoterico per abbandonarsi inebriatamente alla pura bellezza d'un insieme pittorico in cui cantino le laute magnificenze della carne, delle stoffe vivide e cangianti, e del paesaggio, con le vaporose armonie di tono e di luce, con le lontananze azzurrognole e suggestive. Ed è l'adunata di musici e di donne senza veli, pingui e bianche o dorate, del grande *Concerto* del Louvre, sinfonia d'un mattino di primavera, sposalizio della musica con l'amore, della nudità della donna con la nudità fresca dell'erba e dei fiori, inaugurazione e consacrazione trionfale dell'*arte per l'arte*, quadro il cui fremito pagano e l'accordo squillante di smeraldi e di carni tormenteranno e feconderanno i grandi coloristi moderni. Ed è, ultima meraviglia, la rivelazione dell'amor celeste nel corpo cigneo di Venere dormente, la perla della Galleria di Dresda, il più bello e casto nudo del Rinascimento (tav. 46). Stesa sopra un lino scomposto e arrotolato, in un paesaggio di sogno che la cinge di prati, di colli e di cielo, la donna bellissima, il cui corpo ha il colore della nube al primo palpito dell'aurora, dorme un sonno così diafano e lieve che basterebbe a romperlo il battito dell'ala d'una farfalla. Inerme e sicura, placida e molle, la creatura divina stende le membra immacolate lunghesso la dolce ondulazione dell'orizzonte imbevuto di luce, che sembra ripetere musicalmente con le rocce azzurre e le piagge indolenti la sua beltà, sotto il bacio tacito dei grandi cumuli crollanti, pregni d'oro. La testa è avvolta da un morbido involucro di capelli d'oro rosso, ondulati e crespi. Abbas-

Digitized by Google

sate sul bulbo, le palpebre sembrano fremere impercettibilmente, roscide e lievi come petali di rosa. Il volto, quasi infantile, riccamente ovale, è reso melanconico dal velo del sonno. Il corpo, fiorente ma snello, stacca sul rosso ciliegia del guanciale e sul bianco freddo del lino gualcito, con un abbagliante e tenero splendore di giunchiglia. Tiziano non superò mai in pittorica magnificenza, in plastica realtà di evocazione, questo capolavoro inaudito che vince le prove del genio scultorio dei Greci in soavità vereconda e nel senso mistico della divinità della bellezza (43).

Alieno quasi sempre dal dramma esteriore e violento, Zorzi, uomo tipico della Rinascenza, concentrò tutte le sue forze di poeta e di pittore nella rappresentazione di simili scene di bellezza voluttuosa e grave, quasi immobili, nelle quali l'aristocrazia del suo tempo trovava l'appagamento dei suoi ideali romantici. Lusso, amore e melanconia: è la formula che ritroveremo nei pigri opulenti pittori del Cinquecento avanzato, nel Palma, in Lorenzo Lotto, in Bonifacio e in Paris Bordone, i quali otterranno anche da Giorgione la rivelazione della pennellata pingue, del chiaroscuro avvolgente e suasivo, della sfumatura cromatica e luministica, schiudente alla pittura il mondo novello della musicalità (la *maniera moderna*, di cui il Vasari a ragione fa gloria a Zorzi); ed è la formula che con ingenuità era stata espressa la prima volta dal Carpaccio nel quadro inaugurale delle *Cortigiane*, del Museo Correr. Con una secchezza ancora arcaica di tratto, non manifesta quel dipinto, come il *Concerto all'aria libera* di Zorzi, al Louvre, una vita nostalgica e interiore, avvolta ma non appagata dalle seduzioni della ricchezza e della voluttà? Quante volte, sulle orme del Giorgione, i pittori veneti, col più splendido lenocinio di forme e di colori, alluderanno alla vanità di

Digitized by Google

ciò che si gode, al dileguare della nube dorata che sorge, al vizzire del fiore più bello! Le nobili e radiose figure di Zorzi, le sue donne fiorenti e pensose, i suoi paggi feminei curvi sul susurrante cuore d'un liuto, anche i suoi Santi molli come efebi, ci esprimono per la prima volta, e nella forma più potente, col loro silenzio e con lo sguardo perduto nel vuoto, questo scoramento di anime superiori, prigioniere della vita. Di rado un gesto violento rompe la placida armonia dei corpi floridi e indolenti, quasi oppressi dalla loro beltà. Del pari, nei ritratti, se il *Gentiluomo* della Galleria Cock di Richmond (44), il *Giovane signore con la mano sul petto*, del Museo di Budapest, e il *Cavaliere di Malta* degli Uffizi (tav. 47), conservano la compattezza plastica e la calma espressione quattrocentesche, uno spirito modernamente pensieroso e inquieto sembra approfondire l'abisso degli occhi, e affinare e quasi illuminare d'amletica stanchezza le linee dei volti. Non sappiamo che cosa ci risponderebbe il *Cavaliere di Malta*, se lo interrogassimo sulle cause della sua sognante tristezza. Certo il rosario ch'egli sgrana con mano distratta, non basta più a ritmare il battito febbrile del suo desiderio; e la barba fratesca che si confonde con l'ombra fumida, serba il mistero di susurrate parole di disinganno. Nella suggestione di queste opere dalla dolce e vigile tensione, che sembrano sempre sul punto di svelarsi, ha gran parte la tecnica meravigliosa, quelle molli e intense penombre che fremono come un fluido d'anima diffuso, quelle sfumature calde e brunite che dismagano la cruda evidenza della carne e del panno, quegli impasti e quelle velature in cui si bea la sensualità mistica d'un altro Leonardo, nato col sole e con la porpora di Venezia negli occhi.

Da un simile stato d'assorbimento in dolce penombra

Digitized by Google

di chimere sorge spontanea la spirale di luce della *musica*. Zorzi, pittore del silenzio enigmatico e significativo, è per eccellenza il *pittore della musica*, quello che con maggiore potenza e più sottil magia comunica coi vellutati colori e con gli alterni giochi dell'ombra e della luce la vibrazione delle corde d'un violoncello o delle canne d'un organo, l'avvicendarsi delle dissonanze con le dolci risoluzioni, il dedaleo mistero del contrappunto; l'artista che trasferendo dall'udito all'occhio le soggioganti sinfonie che sono il *Concerto campestre* del Louvre e il *Concerto sacro* di Palazzo Pitti, denuncia per primo l'interferenza dell'arte plastica, nei suoi più alati momenti, con la sfera fatata dei suoni. Con la sua penombra luminosa, con l'immobilità delle figure serafiche, trasfigurate da un riflesso di cero o di tramonto, con l'armonioso silenzio che palpita nell'atmosfera di chiostro in cui i tre personaggi dalla bocca suggellata vivono un attimo superiore, il *Concerto* di Pitti è forse, con la *Venere* di Dresda, la cosa più profonda, la pagina senza iperbole, *divina*, di lui. Un monaco dal volto magro e spirituale è seduto all'armonio; un compagno col volto raso, figura sana e tranquilla d'uomo che, per ben vivere, sa contemperare elementi avversi, lo tocca sulla spalla e lo fa volgere senza interromperlo. Il liuto ch'egli regge con la mano quasi nascosta dalla morbida lana della sua cappa, dimostra ch'egli ha partecipato al concerto o che sta per entrare nel labirinto sonoro. Un giovane dal volto quasi donnesco, incorniciato di folte chiome nere e sormontato da un tocco adorno di candide piume, sorride impercettibilmente mentre ascolta la musica che come un destino bello e fugace — il destino di Zorzi — si colora delle iridescenze più squisite prima di perdersi nel nulla come un fiotto di spuma nell'immensità del mare.

Digitized by Google

Palma il vecchio e le Sacre Conversazioni.

Nel Giorgione l'anima di voluttà e di fulgore di Venezia cantò sorda e segreta, come quelle amadriadi prigioniere dei tronchi e delle fronde, che empivano i boschi di musiche misteriose. Ma l'eredità del canto divenne democraticamente gioiosa e sonora, passando in un maestro che assimilò con rapidità le conquiste pittoriche di lui e spalancò le porte della chiesa all'impeto carneo delle belle *pute* di Venezia. Jacopo Negretti, detto Palma il vecchio (45) (n. a Serinalta nel Bergamasco, nel 1480; m. nel 1528) è il pittore veneto per eccellenza, alienissimo dagli intellettuali assorbimenti dell'anima del Giorgione, l'antipode vivente dei sillogisti e dei sofisti pittorici fiorentini e romani. Non vuol mostrarvi che begli uomini e belle giovani, dipinti coi più caldi e molli colori e inquadrati nei soggetti convenzionali della leggenda. Nella sua prima maniera è un discendente fedele di Giovanni Bellini, nello studio del quale s'incontra col Tiziano e col magnetico Zorzi. Quind'innanzi egli nutrirà di colorismo giorgionesco e di schietto naturalismo un'originalità ben propria, fatta di calma e di splendore fisico. Le sue creazioni caratteristiche sono le *Sacre Conversazioni* e le figure in busto d'opulente donne bionde, vestite di seta dai ricchi riflessi, che posano in qualità di schiave, di Lucrezie, di Giuditte, o spesso anche nella semplice qualità, già rispettabile per sè stessa, di belle donne bionde dalla pelle color di tuberosa. Le *Sacre Conversazioni* sono definite da Jacopo Burckhardt, « gruppi d'una certa comoda libertà con figure non grandi, d'uno splendore e d'una fusione di colori insuperabili, nei quali è rappresentata la Vergine col Fanciullo, in mezzo ad un paesaggio,

Digitized by Google

circondata di Santi, di pastori o di donatori che s'avvicinano e s'inginocchiano pieni di pia venerazione ». Santi e donatori intorno alla Madonna ne avete veduti molti: ma ciò che distingue le Conversazioni di Jacopo Palma è la bonomia familiare del trattenimento religioso. Non si tratta più di simmetrici aggruppamenti di personaggi sacri estatici o solenni, ai piedi d'un trono eccelso che la pietà addobba di drappi e di tappeti. All'ombra d'un olmo o accanto ad una cappelletta, in piena campagna, i santi e i devoti si radunano per dialogare indisturbati intorno alla loro Regina mite e pensosa. Non ci son più gerarchie e gradini: c'è solo l'amor sacro che, intenerito dalla dolcezza del luogo, si effonde da tutte quelle anime diverse: monaci, vescovi, guerrieri, asceti, pastori, principesse, suore, penitenti. Una libertà di gesti o di atteggiamenti non mai osata dal Giambellino e dal Cima accresce l'aspetto di vitalità della scena e in pari tempo favorisce i più pittoreschi intrecci di linee. I personaggi seggono sui massi o sull'erba con la noncuranza di contadini che riposano la sera nel fresco vigneto; i putti s'abbracciano e scambiettano vispi come passeri; espressioni di serena stanchezza si alternano a slanci di devozione, a sorrisi estatici, a genuflessioni fervorose. Sul bel viso delle Sante, scollate come donne del contado bergamasco, il sole pone un velo d'oro: e mentre il dialogo muove le folte barbe e schiude le labbra vermiglie, le greggi belano e i monti fanno corona, bluastri, al tranquillo convegno. Pittura idillica, appariscente e soave, nella quale la gioia creativa del pittore non si sfoga tanto nel variare i motivi, i tipi, le pose, quanto nell'agitare il caleidoscopio abbagliante dei toni e dei riflessi, facendo consonare o dissonare calde note di rubino, di porpora, di rancione, di smeraldo e di viola sul fondo di alture azzurro-

Digitized by Google

dorate e d'un cielo turchino solcato da candide nubi. La *Sacra Conversazione* dell'Accademia di Venezia (tavola 48), benchè alterata da crudeli ritocchi, fulge di tinte così accese e armoniose da offuscare le opere dei grandi coloristi veneziani che la circondano. Marco Marziale, il Cima, Paris Bordone, Bonifacio Veronese sembrano oscuri o freddi, messi a confronto con quella esplosione giuliva di un enorme fiore! Il Palma, pittore di storia sacra flemmatico e meno espressivo che colorista, si esprime tutto in queste calme e variopinte ghirlande di figure, e nei busti isolati di donne, sinfonie di carni nivee tuffate in gorghi di stoffa dalle sonore opposizioni di superfici e d'ombre colorate. È il trionfo della seta e del raso, rigidi od ovattati, variegati o cangianti. In queste opere di lusso e di mollezza egli adotta tutt'al più due o tre tipi, accomunati da una rigogliosa beltà nivea e bionda, talora appesantita fino al matronale, altre volte nello splendore primaverile della giovinezza. Lo scollo è amplissimo, i lini e i veli lottano indarno per vincere il candore della pelle. Le chiome crespe, d'un biondo d'ambra e di miele, sono scriminate sull'alto del capo e ruscellano in nappe abbaglianti sulle spalle e sul dorso. Placida calma o pensosità vaga regna sui volti. Le mani paffutelle e inanellate reggono un drappo, toccano una gemma della cintura, salgono fin sulla spalla a sfiorare una ciocca di capelli; talvolta, ma senza alcuna veemenza di gesti, stringono un pugnale (le *Lucrezie* della Galleria Borghese e del Museo di Vienna). È fama che il Palma copiasse e ricopiasse, in queste figurazioni tipiche della beltà veneta dall'indolente placidità, la ricca bellezza e le masse morbide di capelli flavi della sua figlia Violante, la cui figura risplende in abbaglianti tele del Museo Imperiale di Vienna, tutte armonie chiare di seta cilestre o

Digitized by Google

paonazza, di pelle giacintina e di capelli d'oro freddo; ed è ripetuta fin tre volte, due di faccia e una di fianco, su di un fondo di paese, in un mirabile quadro a Dresda: le *Tre sorelle* (tav. 49). Da modella appariscente e pigra come un fiore, la giovane veneziana si trasforma in regina augusta nella splendida pala d'altare della Chiesa di S. Maria Formosa a Venezia, e diventa Santa Barbara, ammantata e incoronata, conservando però nella solennità del carattere il fulgore carneo e la mite espressione che distinguono le schiave, le cortigiane e le Lucrezie del pittore.

Anima agreste e idillica, il Palma produsse una squisita pastorale nell'*Incontro di Giacobbe con Rachele* della Galleria di Dresda. Togliete a quel quadro la targhetta che ne designa l'argomento biblico, e lo potrete interpretare benissimo come l'incontro di due pastorelli di Serinalta, vestiti per la sagra, due fidanzati che si rivedono dopo la lunga lontananza e si baciano senza scrupoli in mezzo ad un pascolo ombroso, gremito di mucche e pecore che brucano, saltellano, cozzano, bevono al ruscello, nella divina pace della sera.

La tempra serena e provinciale del Palma gli vietò i voli nella pittura eroica, e conferì alle sue Belle ed ai suoi ritratti un'assenza di vita interiore che colpisce, dopo l'avvento del Giorgione. Quel suo perenne madore di bianchissime carni, quel continuo marezzare di sete preziose e tumultuare di drappi variopinti giungono talora a stancarci. Il Palma non è esente da momenti di volgarità e da manchevolezze costruttive, difetti coi quali più d'un pittore veneziano paga le stupefacenti doti coloristiche della sua arte.

Il maestro di Serinalta influenzò l'arte del giovane Tiziano, certo con la poesia e la maestria delle opere, e forse anche col sortilegio d'amore che, se non è leggenda, la

Digitized by Google

bellezza della figlia Violante avrebbe operato nell'anima del futuro dominatore della pittura veneziana. E vale forse a dare consistenza di verità all'antica tradizione il fatto che il volto di formosa giovane dalle matasse flave di capelli, che contempliamo nei celebri ritratti di Vienna, nelle *Tre sorelle* e nella *Santa Barbara*, torna a sorridere, come evocato da un'ammirazione commossa, in alcune tele del grande Cadorino: nell'*Amor sacro e profano*, nella *Vergine con S. Brigida* e nel *Baccanale* del Prado.

PRESSO LA CULLA DI TIZIANO.
(*Scritto a Pieve di Cadore*).

È un paese dolce come una culla e maestoso come il mare. Monti immani, simili a cateratte di turchese coagulato, rinserrano l'orizzonte d'ogni intorno. Nella purità eccelsa dell'etra, guglie e merlature di quarzo lanciano la vertigine e l'orgoglio di angelici spalti. Il continuo trascolorar della luce dipinge questi castelli di sogno con inimmaginabili sfumature che vanno dall'azzurro dell'alluminio alla dolce porpora pallida di certi coralli. Variopinti come aiuole o grigi e bruniti come cave d'ardesia, i villaggi s'immillano lontani nella luce prismatica, su per le erte, o s'annidano nei valloni pieni di fredda ombra; e intorno dilagano i prati dal molle pendio, gli abeti, i pini e i larici tramano il loro sottile intaglio, la fantastica geometria delle loro coorti infinite e rampanti. Dappertutto freme una musica, un ritmo si snoda: un frullar d'elitre di cetonie dal volo d'oro, ondate di steli e di fiori, susurri amorosi delle rame dei larici, un gorgogliar di ruscelli, lo scroscio della cascata dell'Antella, il pedale aspro del Piave impetuoso che serpe in forre e crepacci dai margini velluti

Digitized by Google

d'umide foreste, carreggiando i tronchi alle ronzanti segherie.

Qui è nato il pittore. E non poteva nascere se non qui. La netta, nervosa, arida Toscana creò i due cerebrali inappagabili, che volatilizzarono la sensualità coll'ardore dell'intelletto: Leonardo e Michelangelo. La molle Umbria e l'arcadica Marca generarono il genio melico del Perugino e la grazia di euritmia di Raffaello. L'Emilia dai maggesi gonfi di uligine, dai riposi pastorali nelle grandi stese dei prati, espresse la sua gioia sensuale nel Correggio, tutto amore e infantilità, tutto mollezza d'efebi e pigrizia di ninfe. Ma qui, nel gigantesco miraggio delle Alpi, in questa chiostra di vette scintillanti e di foreste severe, nello sfolgorio e nel cristallo di questa luce, sotto lo svariare continuo di questi cumuli, senza posa sfioccati dal vento e lacerati dai picchi, nell'Eden frusciante dei ruscelli e delle cascate, doveva sorgere l'artista sano e gagliardo, che avrebbe dato alla pittura il volo più libero, la bellezza più larga ed umana, il colore più vibrante e generoso, la carnalità più serena, il sogno più inebriante e più tangibile: Tiziano. Egli rivive in questo paesaggio sublime e senza ansia metafisica, come questo paesaggio, cento volte ripetuto con quasi maniaca tenerezza, rivive nelle sue opere. I geologi possono studiare le stratificazioni e le forme della montagna cadorina, nei fondi dei suoi quadri; i botanici possono erborizzare in essi, con gli stessi risultati con cui erborizzano qui, tra i larici e i pini, immersi fino all'anca nell'ondeggante marea degli steli e dei fiori. Il sole tramonta nelle pitture tizianesche, rosso e aurato, fra ombre d'un caldo violaceo o d'un grigio di velluto gualcito, come tramonta qui. Le farfalle candide o gridelline si rincorrono sui muschi del Ròccolo ombroso, come nell'idilliaco paese

Digitized by Google

dell'*Amor sacro e profano*. Spargete i mille personaggi delle sue tele fra queste anse, su questi prati, in questi boschi: sdraiate l'Arianna nuda del Prado a sonnecchiare all'ombra di questi faggi; sparpagliate lo sciame degli Amorini dell'*Offerta a Venere*, o la gazzarra di satiri bronzei, di ninfe e di pantere del *Baccanale* di Londra, su quest'erba molle e profumata; fate affacciare la Violante o Laura Dianti dai capelli fulvi al verone fiorito di fucsie e gerani di questi palazzetti dalla bifora veneta; ergete come statue sul margine del bosco, dissimulato a mezzo da una tenda purpurea, Francesco Maria della Rovere, aspro e barbuto, in nera armatura, o il pensieroso *Gentiluomo del guanto;* sulla radura, in uno scenario di rocce e di selve, complicato d'architetture immaginarie, dipanate il corteo barbaramente splendido della Crocifissione; fate scendere in un'umida forra dell'Oten, sotto un cielo di tempesta, il gruppo atletico dei portatori di Cristo morto, seguiti dalle bionde Maddalene ploranti. Voi rifarete così Tiziano come Dio lo volle, com'è nell'ideazione originaria, prodigioso recettore, umanizzatore immortale della natura che lo creò e lo avvolse, unica in bellezza ed in potenza, in calma e in voluttà.

Tiziano non solo riassume e sublima la Scuola veneziana: ma incarna la Pittura, come Shakespeare la Poesia.

Un'anima larga e tranquilla, senza i segreti tormenti dello spirito dedaleo del Giorgione; un occhio che riflette le cose nella loro cristallina tersità, nella loro inconfondibile essenza, ma le esprime vellutandole di non sai che poesia suntuosa, d'una dolcezza senza lezio o patetismo, d'una pienezza sanguigna e gioconda; un corpo di bronzo che campa un secolo, operando senza posa e moltiplicando i capolavori e i colossi, e muore stringendo con la mano ro-

Digitized by Google

busta il pennello umido della tinta di sangue e di bronzo verde, con cui esprime la tragica *Pietà*, il suo ultimo canto di potenza e di fede; il costruttore sintetico e magnifico che tiene a guinzaglio con onnipotenza divina le masse e le luci; il colorista ideale, sobrio e lussureggiante, aspro come le rocce, tenero come le albe del suo paese, maestro a tutti i maestri, padre a geni cromatici il cui nome ci fa impallidire: al Lotto, al Savoldo, al Bonifacio, al Veronese, a Paris Bordone, al Tintoretto, al Dossi, al Rubens, al Van Dyck, al Velázquez, al Murillo, al Greco...; il nettareo poeta della bellezza e della voluttà della donna, della freschezza e del sorriso del fanciullo, della maestà serena del vecchio; il più limpido, esatto e innamorato cantore delle montagne, dei cieli, dei prati e dei boschi; il pittore che più abbarbagliandoti col rosa e con la neve delle carni, con l'oro delle capigliature, col bronzo dei rudi muscoli virili, con lo sgargiare delle sete e con l'opulenza dei drappi, con l'acciaio forbito delle corazze e col marmo delle architetture massicce, più ti lascia libero e sereno, come se la sua opera non fosse artificio d'intelligenza ma spontanea fioritura d'una vita ideale; l'artista che imbandendoti le feste del senso col naturalismo più ardito, senza veli nè paure, ti diffonde nel cuore una gioia fresca da fanciullo, un piacere salubre e innocente come quello che si prova quando si addenta la pesca carnuta o l'uva acquosa nel paradiso rustico del frutteto o della vigna: tale è Tiziano. Voluttà, cioè gioia di vivere, ma di vivere magnificamente, non nella dispensa, com'è il sogno dei borghesi pittori fiamminghi, ma in sale dorate, piene di profumi e diasprate dai riflessi del tramonto, o in parchi dalle cime affusolate e globose, che sembrano fremere al soffio del vento carico d'aromi, trapanate dal sistro delle cicale, incantate dai suoni erranti

Digitized by Google

dell'organo idraulico; forza, erculea forza che si mansuefà in bellezza, la calma pressione della linfa che turge i tronchi della foresta, l'impeto furioso della materia, arrestato dal comando dello spirito nell'attimo armonioso; uno sguardo che afferra ma non deflora, un'intuizione che non lacera mai i veli iridescenti dell'apparenza, materia prima della pittura, ma giunge al palpitante cuore delle cose, serbandole vive, intatte, traversate in ogni meato dal sanguigno gorgo della vita; e colore, colore, che, come un vino estasiante, imbeve e restaura, attraverso ai pori dei sensi, l'anima. Genio cromatico per eccellenza, egli disegna col colore; alla netta linea dei precursori sostituisce l'ammassare della materia colorata; alla grafia timidamente tinteggiata, la tangibilità, la reale presenza dei corpi, nel magico mezzo della luce e dell'ombra. Tipiche e potenti come creazioni elementari, le sue tonalità sono gravi e sensuali, vigorose e tenere, esatte e simboliche. Il suo nero è eroico, il suo rancione è polposo e zuccherino come la donna, il suo vermiglio è la gloria, il suo giallo è l'orgoglio, il suo carnicino è la voluttà, e i suoi violetti pingui e dorati inebriano come profumi. Nessun artista ha l'ideazione più placida, più eguale, più sicura. Non è mai statuariamente freddo come Raffaello, non è mai moinoso e donnesco come il Correggio, non è mai aspro di tormentata maschilità come Michelangelo, nè turbinoso e barbaro come il Tintoretto, o frenetico e schiumoso come Rubens. È Tiziano, calmo signore del mondo e dell'arte, Tiziano, aureo specchio della natura, Tiziano, obbiettivo imperturbabile davanti all'alvo di rose di Laura Dianti e alla testa di vecchio lupo di Paolo III, davanti agli occhi casti e sognanti della *Flora* e al ganascino color del pepe di Carlo V; Tiziano, una forza dell'intelletto e dei sensi pretta e vergine, che si diffonde

Digitized by Google

in noi come il desiderio d'amore, come la sete del frutto, come il sonno meridiano. Vedetelo negli autoritratti: che calma su quella fronte! che dominio sereno nell'aspetto di quel montanaro calvo e barbuto, vestito di una lauta cappa veneziana! Il paese natio gli aveva largita, col genio, la salute erculea e la saggezza borghese. Borghese fu nella vita, mentre pensava e operava in divinità. Quando, un giorno, un dominatore del mondo si curvò a raccogliergli un pennello caduto, più che un omaggio, fu una premura da pari a pari, una cordiale intesa d'eguaglianza fra l'imperatore degli uomini e l'imperatore dell'arte.

In questo parco ideale, vasto come un regno, egli ha sentito la prima carezza della luce, ha imparato a discernere i colori, a seguire lo svariare senza fine del volto delle nubi e delle montagne. Qui egli nacque da padre giureconsulto e soldato, in un ambiente repubblicano, in un villaggio operoso e coraggioso che sapeva lottare a fianco di Venezia e difendersi dall'incursione continua dei Tedeschi che, in pace o in guerra, battevano all'indiavolata la strada d'Alemagna e bevevano a fiumi il vin rosso d'Italia nelle taverne foderate di nero larice. Se la sua buona e semplice mamma, che si chiamava Lucia, una sera fosse andata di nascosto a trovare la zingara, bruna come un'oliva e crespa come la sua capra nera, che, sul margine del bosco, leggeva sul palmo della mano la fortuna ai viandanti, e spingendo avanti il bambino biondo dagli occhi azzurri, le avesse chiesto con timida ansia: « Che sarà di questo bimbo mio che sempre si guarda intorno e fa segni sulla corteccia degli alberi? » — la donna magra e oscura, seduta sul muschio, avrebbe preso la piccola mano e, indagatala alquanto, avrebbe parlato così, con voce un po' sorda: « Il tuo

Digitized by Google

bambino, signora, è destinato a diventare il pittore più grande del mondo. A nove anni tu gli vedrai dipingere la Madonna, con colori ch'egli stesso si preparerà distillando le erbe e i fiori dell'Alpe... A dieci anni avrà dato tali indizi della sua vocazione per l'arte, che tu lo manderai allo studio, a Venezia... Questo segno significa che avrà per maestro un vecchio, un grande e dolce vecchio... E poi conoscerà altri geni, e li amerà, e seguirà i loro consigli, ma tosto li supererà come l'aquila distanzia i falchi sulla lama del Pelmo. E a Venezia lavorerà per la Signoria e a Padova pel Santo... e i maggiori principi d'Italia lo colmeranno di ricchezze e d'onori... e il Papa, l'Imperatore e i Re saranno fieri d'esser ritratti da lui. Questa piega che sembra uno spicchio di corona, significa che l'Imperatore lo farà conte... Ed egli vedrà gli splendori di Roma. E passerà le Alpi, e anche laggiù, nel paese delle foreste e dei castelli, troverà la gloria. Ma non insuperbirà, conserverà l'anima di cristallo e il corpo di ferro del montanaro, che il destino gli ha largito per mezzo del tuo sangue e del tuo latte. E Pieve avrà il suo amore, e Venezia avrà la sua morte, come avrà avuto la sua vita, che sarà di cent'anni, vegeta come questo bosco ».

La zingara parlava così, mentre le Marmarolé crestate e il Tudaio diventavano violetti, come stasera. In quel violetto aurato c'è una sfumatura dell'indefinibile tono delle stoffe preziose a cui il pittore ama accostare le carni lattee delle sue *Belle*, quelle donne dall'impurità pensosa e soave, la cui fronte è come il nimbo di luce che ride sullo sbocco della valle verso Perarolo. La sua casetta natìa — umile, derelitta casa bianca — è ancora in piedi, tra le ville civettuole e gli alberghi mondani di Pieve, con l'aggetto tozzo dei grandi camini, con le finestrelle quadrate, chiuse da impo-

Digitized by Google

ste quasi greggie. Il palazzo Vallenzasca che le sorge accanto, ornato di stemmi dipinti e di ringhiere di ferro battuto, conserva quella che la leggenda dice la prima pittura di lui, la Madonna dipinta da una manina di fanciullo coi succhi delle bacche e dei fiori. Sulla piazzetta erbosa come un prato, v'è una fontana con una bella conca ottagonale e con due grandi corolle di sasso sovrapposte. L'acqua zampilla da quattro cannelle e canta un fresco racconto di fate. Dove termina il nero dei tetti squamati di *scandole* di legno, comincia subito la scalata degli abeti e dei larici su per l'erta d'un verde suntuoso, ora giulivo sull'azzurro del sereno, ora tetro sulla coltrice dei nembi: il verde che gli colpì gli occhi, quando i suoi sensi predestinati, dal letargo della culla si aprirono alla magia del mondo.

Storia d'un uomo e d'un secolo.

La vita di Tiziano è facile a narrarsi. Non contiene crisi nè ambagi: avanza impetuosa e limpida come i torrenti della sua terra. Nasce nel 1477, e, decenne, lo vediamo già sbarrar gli occhi davanti ai musaici e ai diaspri di Venezia. Fu messo proprio a bottega presso un musaicista, lo Zuccato, e si trovò circondato da riflessi e da barbagli di malachite e d'oro. Le gibigianne del canale traevano da quelle piccole frane di dadi di smalto e di vetro variopinto, scintillii e fremiti che gli restarono negli occhi. Poi passò nella bottega di Gentile Bellini: e par di vederlo ritto in punta di piedi, il pittorino dodicenne, a scrutare le perfezioni letterali delle grandi processioni e dei *miracoli*, in cui il vecchio maestro circondava folle di popolo d'architetture veneziane od orientali (d'un Oriente ben trasfigurato dal ricordo!). Più tardi lo troviamo nello

Digitized by Google

studio di Giovanni Bellini: e qui non sono più ad innamorarlo i ritratti incisivi come medaglioni e allineati come siepi di girasoli, nè l'infinita ricchezza del particolare, perseguito e reso con cronistica fedeltà, ma le forme laute e serene, la sintesi riposante delle composizioni, la penetrante dolcezza delle Sante e delle Madonne, la gioia dei placidi paesi che avvolgono d'una carezza di colline azzurre, di rocce e di cumoli, i nobili busti ammantati e le teste fiorenti. In quello studio s'agitava una folla di artisti giovani o maturi, che tenevano nelle mani il destino della pittura veneziana. Il Vecelli ci trovò, vicino ai candidi Cima da Conegliano e Basaiti, temperamenti liberi e sensuali, come Jacopo Palma, Lorenzo Lotto e Zorzi da Castelfranco (46). Erano due mondi che si toccavano, che spesso si confondevano in bellezza. Il Palma lo sedusse con le armonie trasparenti del colore e con la serena trasfigurazione della carnalità; ma più lo avvinse il Giorgione, che metteva nell'arte il dramma del chiaroscuro e la musica dello sfumato, e che dotava le sue creazioni d'una vita perturbante, fatta di voluttà e di mistero. Rimase forse qualche anno a fianco del giovane iniziatore: ma nel 1508 lo vediamo già lavorare insieme con Zorzi, alla decorazione esterna del Fondaco dei Tedeschi, non più in qualità di discepolo sottomesso, ma quasi di emulo. I contemporanei lodarono le sue pitture murali, come superiori a quelle del maestro da Castelfranco: certo dovevano essere più chiare, più facilmente interpretabili. Tiziano è un genio senza sottintesi, poco proclive alle sottigliezze del simbolo e dell'esoterismo. L'*Amor sacro e profano,* nella sua produzione, è un'eccezione quasi unica.

Nel 1510-11, eccolo a Padova, intento a frescare nella Scuola dei Carmini e in quella del Santo. Ai Carmini

Digitized by Google

è l'incontro di Gioacchino e di Anna alla Porta d'Oro; nella Scuola del Santo sono episodi della vita di S. Antonio da Padova, espressi con un naturalismo fresco e pieno di carattere, con belle matrone bionde, dai capelli copiosi raccolti in reticelle, e con paggi dalle vesti attillate e variopinte, che sembrano usciti dalle tele del Giorgione. Nei fondi domina la campagna montuosa col profilo lontano dei castelli sul cielo pallido, con trasparenti trame d'alberi simili a felci, il cui rabesco si frappone tra lo spettatore e le nubi listate e traforate dal sole. Nel 1512 lo ritroviamo a Venezia: ed è già un maestro. Il campo si va facendo libero intorno a lui. Giorgione è morto nel 1510; il Carpaccio declina; Lorenzo Lotto è a lavorare in Romagna; Sebastiano del Piombo, a Roma, si classicizza nell'orbita di Raffaello. Tiziano è ormai il principe della pittura veneziana. Capolavori e colossi affermano la sua gloria. Il radioso tramonto di Giovanni Bellini ne è quasi impallidito. Alla morte del grande caposcuola, la Serenissima nomina il Vecelli a succedergli nella senseria del deposito del sale: incarico lucrativo e senza fatica, più che altro, pretesto per favorire l'astro sorgente (47). Il pennello di Tiziano è ora consacrato a celebrare i fasti della Repubblica e pagine epiche di storia, sulle pareti della sala del Maggior Consiglio, nel Palazzo Ducale. L'incendio del 1577 distrusse le sue grandi pitture che vi rappresentavano l'*Incontro di Papa Innocenzo III con Federico Barbarossa* e la *Battaglia di Cadore* (48). Dio sa quali vampe di porpora e che eruzione di corpi muscolosi ci hanno conteso per gelosia quelle fiamme infeste! Intanto l'artista, che ha già al suo attivo meraviglie come l'*Amore sacro e profano* e come il *Cristo della moneta*, si tuffa nell'atmosfera d'oro liquido dell'*Assunta* dei Frari, che l'ambasciatore

Digitized by Google

di Carlo V, abbagliato, vuol comprare dai monaci a suon di doble. Nel 1516, Tiziano è in corrispondenza con Alfonso d'Este, duca di Ferrara. Quel principe, nella turrita e blindata Alhambra di mattone ch'è il suo castello, ha uno studiolo, un camerino che vorrebbe ornare con dipinte fantasie pagane. Il Giambellino ha già eseguito per quella cella sibaritica, dai muri di marmo bianco come alabastro, un *Banchetto degli Dei*. Ma il quadro manca ancora di sfondo (49). E l'autore è morto proprio in quei giorni. Il suo discepolo accetterebbe di terminare l'opera incompiuta? Tiziano si reca apposta a Ferrara, e tra quei satirelli rubizzi e quelle ninfette che conservano nel furore dionisiaco la grazia e la timidezza delle figure del Quattrocento, affaccia coi pennelli il miraggio verde e ceruleo d'un lembo del suo Cadore, con la Dolomite che pianta nel cielo navigato da immensi cigni una chiglia capovolta di granito rosso. L'artista lavora nel castello ducale. Ha con sè due aiuti. Il Duca — lo sappiamo dalle carte amministrative — passa loro insalata, carne secca, olio, castagne, aranci, candele di cera, formaggi e cinque misure di vino ogni settimana: senza contare, è inteso, gli onorari. Il Dossi e il Garofolo vengono nel suo studio a sorprendere i segreti d'una pittura da taumaturgo; l'Ariosto vi si intrattiene col pittore in conversari ameni e profondi, mentre dall'appartamento del Duca, dilettante artigiano, giunge il cigolìo del suo tornio da vasaio o il raschìo della sua lima. Naturalmente Alfonso gli è alle costole. Dipinga il Veneziano tutto ciò che sogna, tutto ciò che vuole, purchè lo studiolo d'alabastro diventi un tempietto dell'arte da far invidia ad ogni principe d'Europa. E, beninteso, un tempietto pagano, il tempio dell'amore e del vino! Tiziano, che nel 1514 aveva già dipinto pel Duca il su-

Digitized by Google

blime *Cristo della moneta*, oggi s'adopera ad appagare il capriccio profano del suo signore, e, tornato a Venezia, crea in due tele il più incantevole poema della voluttà bacchica e amorosa. Prima è la ruzzolata di putti giocanti con mele vermiglie, dell'*Offerta a Venere*, sul margine d'un bosco dalle fronde d'oro; poi l'idillio, più che tumulto, del *Baccanale*, col vino che rutila nelle coppe e nelle anfore e che spruzza sulla carne di giglio delle belle pensose sdraiate sull'erba. Ma il Duca dovette aspettare alquanto le *poesie* sognate e desiderate: solo verso l'ottobre del 1519, Tiziano, onerato fino allora da commissioni molteplici, potè portare a Ferrara le due opere compiute. Forse il Duca, che aveva scritto e riscritto, fece un po' di broncio: ma quando vide quei fauni d'oro rosso e quella ghiotta Arianna ignuda, d'una morbidezza e d'uno splendore da fiore grasso, che dorme sul molle lenzuolo, mentre un puttino insolente le innaffia i piedini con un sottile zampillo, proruppe in un'esclamazione d'entusiasmo e dimenticò le preparate rampogne. Che delizia di colori! che ebbrezza di forme voluttuose! che rezzo d'oro sulle carni di giglio o di bronzo! E che luce, e che festa! E quanto rispetto nel pittore ai consigli dati, ai minuziosi programmi di Sua Altezza! I principi amano trovare nel genio altrui un riflesso del genio che hanno o credono d'avere. Tiziano fu messo a contribuzione da Alfonso per una quantità di piccoli servizi; divenne il suo consigliere artistico e il suo agente d'affari delicati a Venezia; esperienze di cottura di ceramiche, da farsi nei forni di Murano, un modello per un verone scolpito, il disegno d'una gazzella custodita nel palazzo Cornaro come una rarità, la scelta d'un buon indoratore.... Egli doveva sorridere nella sua bella barba nera: un po' opprimente quel Duca di

Digitized by Google

Ferrara, ma generoso, e in fin dei conti, artista! Le relazioni si mantennero buone, non ostante un rabbuffo per un S. Sebastiano che il Duca voleva per sè, mentre era destinato ad una chiesa di Brescia (50). Tiziano dipinse ancora pel principe estense una terza *poesia*, cioè lo stupendo *Arrivo di Bacco*, oggi alla National Gallery di Londra: e nel 1527 e nel '29 soggiornò per qualche tempo a Ferrara, ospitato e carezzato dal Duca. La testa massiccia e barbuta d'Alfonso ci guarda non senza un piglio severo, da una tela, oggi nella Galleria Pitti che lo rappresenta in splendido robone di raso e velluto, con sul petto la collana dell'Ordine di S. Michele, greve come un catenaccio d'oro. Ritratto misterioso, che forse è una replica d'un altro, anche del Tiziano, mandato in dono a Carlo V e che l'ambasciatore estense Tebaldi proclamava « simile all'originale come l'acqua all'acqua »; o forse non è che una buona copia dal Tiziano, per mano del suo discepolo e seguace ferrarese Giovanni Luteri, detto il Dossi (51).

Tiziano intanto dal suo studio di Venezia spandeva per il mondo nuovi capolavori. Fra il 1518 — l'anno del compimento dell'*Assunta*, e il 1526, l'anno della *Madonna dei Pesaro*, — eseguì preziosi ritratti, e ammalianti figure di donne avvolte in splendide sete, i due *Baccanali* estensi, pale d'altare per chiese d'Ancona e di Brescia, la *Madonna in gloria*, detta di *S. Nicolò*, oggi nella Pinacoteca Vaticana, l'*Assunta* della cattedrale di Verona, e la sublime *Deposizione*, del Louvre (tav. 50). Alternando finezze di pennello, in cui sembra rivivere l' anima di scrupolo e d'amore del Carpaccio e del Giambellino, a irruenze e tumulti di spatola, nuovissimi per quei tempi, si costruiva un edificio di gloria quale solo Raffaello si era elevato fino allora. Nel 1523 lo troviamo di passaggio alla corte di

Digitized by Google

Federico III Gonzaga, duca di Mantova, e quel principe munifico e ambizioso si affezionerà a lui e darà molto da fare ai suoi pennelli. In un parlante ritratto, oggi al Prado, il giovane duca dalla bella barba nera, vestito d'un giubbone bruno ricamato d'oro, carezza un cagnolino bianco che gli porge la zampina. La firma *Ticianus* forse è apocrifa, ma ben tizianesca è quella effigie di maschilità e di vigore, proiettata nella vita eterna dell'arte con un gioco agile e morbido di tocchi.

Verso la fine del 1526 appare sull'orizzonte di Venezia la faccia tra la faina e il verro, di Pietro Aretino. Scappava da Roma, ove non tirava più buon vento per lui. Venezia gli parve un Eden di libertà, di vita festosa e d'arte — perchè lo svergognato libellista, il ricattatore di mestiere, era artista nell'anima: sentiva il gusto d'un bel rosso o d'un muscolo ben disegnato, sapeva descrivere un quadro o un tramonto dalle nubi di fuoco e di zolfo, e bazzicava volentieri con pittori e scultori, suggerendo loro i temi e spesso imponendo la maniera di trattarli. Certo, in casa, il lestofante doveva accumulare chissà che fiore di disegni e di quadri, regalati dai pittori che lo temevano! È questo il guiderdone di molti critici che sanno il fatto loro. Il suo conversare copioso e pittoresco e il suo spirito cinico e spregiudicato, divertirono Tiziano che lo seppe apprezzare più da buon psicologo che da rigido moralista. E i due divennero presto amici. Ai due s'aggiunse un terzo: il grande scultore e architetto Jacopo Sansovino, fuggito agli orrori del Sacco di Roma. Fu uno scambio di cene e di partite gaie. Alla mensa dell'Aretino capitava ogni ben di Dio, e le cose non perdevano freschezza nè sapore ad esser guadagnate dal virulento e untuoso giornalista, a prezzo del suo onore. Quel triumvirato era una società di mutuo

Digitized by Google

soccorso per godere la vita. Si mettevano i guadagni in una borsa comune, e ne saltavano fuori fagiani e tartufi, tordi e prosciutti, vini di trinca e musiche e barcheggiate. La bella casa di Tiziano in Biri Grande, sotto la parrocchia di S. Cancian, rumoreggiava spesso di simposi giocondi, e la gente che sedeva al suo desco dogale, portava nomi illustri: gli storici Jacopo Nardi e Donato Giannotti, l'umanista Francesco Priscianese, l'architetto Sebastiano Serlio... Alcune donne gaie e colte, come Irene da Spilimbergo, Paola Sansovino e Giulia da Ponte, introducevano in quei conviti, olimpici solo nella bontà dei vini, la nota indispensabile della femminilità (52). Tiziano ritrasse l'Aretino più volte: non v'è chi non ricordi il capolavoro della Galleria Pitti, che consacra le fattezze dell'autore dei coloriti *Ragionamenti* e delle scialbe *Commedie*: un lenone da suburra vestito da dignitario.

Nel 1530 un nuovo destino s'apre all'artista, sempre intento a nuove opere, ebbro di forza e sano di linfe come Ercole, quando partì per le mitiche imprese. Stavolta è l'Imperatore che lo vuole, Carlo V, che viene a farsi incoronare da Clemente VII e che stende sull'Italia l'artiglio delle sue manopole di ferro. La vista di opere del Cadorino facenti parte della raccolta del Duca Alfonso d'Este, saccheggiata con belle maniere dallo zelante consigliere di Carlo, Francesco di Covos, colpisce il pallido Absburgo. Federico Gonzaga gli presenta il pittore a Bologna. Nell'anno seguente, in quella stessa città, Tiziano si misura col Cesare prognato e giallo. E la serie dei ritratti imperiali, che daranno agio all'artista di dire alcune delle sue parole più potenti, incomincia.

Poi è il turno d'altri principi che si valgono del suo pennello per eternarsi nel suo nome. Francesco Maria

Digitized by Google

della Rovere, duca d'Urbino, cognato del Gonzaga, gli posa davanti in arnese da guerra, gli fa ritrarre da una medaglia Francesco I di Francia, dal profilo beffardo, e gli commette la famosa *Venere d'Urbino*. Più tardi (1542), il cardinale Alessandro Farnese lo presenta a Paolo III, a Ferrara, e gli dà occasione di ritrarre più volte il vecchio papa e altri membri della sua fosca famiglia. La Repubblica Veneta dal suo canto non lo lascia in pace: lo perseguita con multe e rimbrotti perchè ha abbandonato in bozza la *Battaglia di Cadore* in Palazzo Ducale. Non l'avevan nominato mediatore del sale, a patto che dipingesse un combattimento nella Sala del Gran Consiglio? Da giovane, ci aveva sì disegnato una tempesta di cavalli impennati e marosi di cavalieri tra vampe d'incendi: ma la cosa era rimasta così, senz'altro che segni e macchie. Tiziano, per non dover restituire la rendita di vent'anni di quell'ufficio — ben 1800 ducati — e per non trovarsi accanto, nella carica di pittore della Repubblica, l'inviso rivale Pordenone, finì col riaccostarsi all'opera giovanile: e ci lavorò con tanto ardore di genio, che ne fece un capolavoro, qualcosa, in uno stile tutto di colore, come le battaglie di Michelangelo e di Leonardo in Palazzo Vecchio a Firenze.

Le confraternite e le chiese veneziane non cessano d'esigere da lui opere di mole. Il *San Pietro Martire* della chiesa di S. Zanipolo (1530), capolavoro drammatico, con uno sfondo di foresta in una luce d'uragano, che tanto impressionò i contemporanei, e la festosa *Presentazione della Vergine al Tempio* (verso il 1540), dipinta per la Scuola della Carità, e oggi all'Accademia di Venezia, sono gli scogli immani, intorno a cui spumeggia e freme tutta una marea di ritratti e d'opere profane o voluttuose che ci conser-

Digitized by Google

vano il volto e l'anima d'un secolo. Quando era affaticato, partiva per Pieve di Cadore e ci si ritemprava in quell'aere diamantino, in quell'epifania di nevi e di fiori, in quel silenzio sacro di vette e di nubi. Simile ad Anteo, egli recuperava tutta la sua forza, toccando il seno della Madre.

Il miraggio di Roma l'aveva sempre allettato. Ma, casalingo e sedentario (53), non s'era mai deciso a lasciare la bella casa di Biri Grande, d'onde si scorgevano la laguna e la catena delle Alpi cadorine. Alfine, per le reiterate istanze dei Farnese e del Papa, e con la speranza di ottenere per il figlio Pomponio un grasso beneficio ecclesiastico, partì alla volta della Città eterna (1545). Il duca Guidubaldo d'Urbino gli diede una scorta di sette cavalieri. Quando il conte palatino Tiziano Vecelli arrivò in Vaticano, lo si accolse come un principe. Il Cardinale Bembo gli fece mille feste; Paolo III lo ospitò nel Belvedere e tornò a posare davanti a lui. Che effetto gli fece Roma? Immenso. Non ristette dall'ammirare, dimenticò d'aver sessant'anni e d'essere Tiziano, e contemplò come un novizio le statue e le rovine, gli affreschi di Raffaello e di Michelangelo e le lontananze ondulose e cerule del paesaggio laziale, così diverso dalle sue montagne. Sapete come Michelangelo — l'*uomo-disegno*, che lavorava allora al mozzo sepolcro di Giulio II in S. Pietro in Vincoli, ha giudicato Tiziano — l'*uomo-colore*, che dipingeva con latte e rose, proprio in Vaticano, la *Danae* procace destinata ad Ottavio Farnese? Narra il Vasari, cicerone al Vecelli nella sua visita alla metropoli cattolica, che Michelangelo e lui, essendo andati a visitarlo in Belvedere, gli videro nello studio, umida di colori, appunto quella Danae supina sotto la pioggia d'oro: « e molto (come si fa in presenza)

Digitized by Google

gliela lodarono; e, dopo partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarroto lo commendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Venezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio. Con ciò sia (diss'egli) che se quest'uomo fosse punto aiutato dall'arte e dal disegno, com'è dalla natura, e massimamente nel contraffare il vivo, non si potrebbe far più nè meglio, avendo egli bellissimo spirito ed una molto vaga e vivace maniera ». Giudizio in parte verace e profondo, in parte atto solo a provare che i geni spesso non si capiscono fra di loro. L'arte titanica del Buonarroti esercitò un forte influsso sul Vecelli, le cui opere degli ultimi anni, assurgono ad una grandiosa alleanza del colore veneziano con la linea magnanima del Fiorentino. Il *Martirio di S. Lorenzo*, nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, il *Cristo coronato di spine*, alla Pinacoteca di Monaco, soprattutto la *Pietà* gigantesca, dai lividi toni, dalla funebre fosforescenza, oggi all'Accademia di Venezia, opera che chiude il ciclo secolare della creazione vecelliana, sono concepiti in uno stile colossale e drammatico, turgido di muscolature e denso d'ombre, che emula la visione sovrumana del creatore del *Giudizio*.

Dopo sette o otto mesi di vita romana, il maestro, senza aver ottenuto, quanto al beneficio invocato pel figlio, altro che promesse, tornò a Venezia, passando per Firenze e per Piacenza, dove fece il ritratto a quella buona lana di Pier Luigi Farnese, che doveva morire scannato l'anno dopo, in ricompensa delle sue lascivie e dei suoi delitti (54). Ma a Venezia il pittore doveva fermarsi poco. Carlo V, vincitore dei protestanti a Mühlberg, intimava a

Digitized by Google

Paolo III di adunare il Concilio di Trento, e, fermo ad Augusta in una corte militaresca e splendida, invitava Tiziano a venir a spetrare col riso dei suoi pennelli tanto ferro e tanto orgoglio. Tiziano indugiò alquanto, per non guastarsi coi Farnese. Ma finì col mettere le proprie cose a posto, compreso quel tal beneficio per Pomponio, che alfine ottenne: e nei primi giorni del gennaio del 1548, in età di più di sessant'anni, affrontò, in compagnia di famigliari e discepoli, lo sterminato bastione di neve delle Alpi. Augusta era allora il punto di contatto della civiltà tedesca con l'italiana. Vi fiorivano i commerci, le industrie e le arti. I munifici banchieri Fugger vi facevano la parte dei Medici a Firenze e dei Chigi a Roma. Intorno all'Imperatore s'agitava una folla di principi e di principesse, di capitani e di dignitari, convenuti da ogni regione per la solenne assemblea degli Stati. Tiziano assistette alla Dieta d'Augusta, come Beethoven assisterà al Congresso di Vienna. È inutile dire che il grande pittore eternò in magnifici ritratti le sembianze di quasi tutti quei magnati, compresi i due poveri vinti di Mühlberg, Filippo di Hesse e quel pancione eroico di Gian Federico di Sassonia, che l'Imperatore si tirava dietro come trofei viventi. È curioso confrontare il ritratto di Gian Federico, di mano del Cadorino, al Museo di Vienna, con le effigi di Luca Cranach che ci presentano nello sfortunato Elettore un rubicondo faccione di tedesco birraiolo, con gli occhi piccoli e una collana di barba bruna intorno alla pappagorgia. Il realismo del Cranach, piatto e letterale, accentua crudelmente la bruttezza dell'individuo. Tiziano invece è riuscito ad essere fedele, pure risparmiando il suo ispido modello e conferendogli un aspetto dignitoso. Il ritratto equestre di Carlo V, al Prado, sinfonia eroica in tono di viola,

Digitized by Google

d'oro e di sangue, è uno dei capolavori supremi di Tiziano e dell'arte. La marcia funebre, che non deve mancare in nessun epinicio, è il ritratto imperiale della Pinacoteca di Monaco: il monarca in abito nero, seduto su di un seggiolone, triste, invecchiato, cachettico, in un'ora in cui le sue gotte e il peso mortale della potenza lo fanno pensare alla penitenza e alla bara:

È notte, e il nembo urla più sempre e il vento.
Frati spagnoli, apritemi il convento!

Le due tele che esprimono la gloria e il nulla di essa, recano la medesima data: 1548.

Nell'ottobre dell'anno seguente, Tiziano tornava a Venezia, e di passaggio a Innsbruck, da quell'uomo sodo e pratico che era, chiedeva e otteneva dal re Ferdinando la concessione del taglio d'una selva nel Tirolo. Si fermò anche a Milano, e vi dipinse il ritratto del Duca d'Alba, desolatore delle Fiandre. Artista sommo, egli sentiva il mondo come un'armonia di forme e di colori e come una lotta di caratteri e di passioni: ma si asteneva dal darne un giudizio morale, o almeno dal rivelarlo. La sfacciataggine meretricia dell' amico Aretino, la matta bestialità lussuriosa di Pier Luigi Farnese, la crudeltà bigotta del Duca d'Alba, dovevano piacergli come quei fiori del male che Dante e Shakespeare, Holbein e Rembrandt colgono a dovizia sulle nere prode scoscese del limbo terrestre. Una occasione per mostrarsi superbo psicologo e gelido documentatore, gliela porse Carlo V, quando, nel 1550, convocata una nuova dieta ad Augusta, tornò ad invitarlo in quella città, perchè dipingesse un gran quadro di pietà — la *Trinità*, oggi al Prado — e il ritratto del figlio Filippo, ventiquattrenne, erede presunto d'un regno su cui

Digitized by Google

non tramontava mai il sole. La tela del Prado ci mostra il pallido sire in piedi, in corazza di gala e calzoncini di raso sboffanti, con la destra sulla visiera d'un morione cesellato, deposto sopra un tavolo, e la sinistra che impugna l'elsa della spada. La mandibola prognata, il labbro inferiore cascante, la barba biondiccia e scialba, l'occhio morto e astratto, tutto piacque alla follia a Maria Tudor, fidanzata trentottenne del principe, la quale — si dice — s'innamorò da lunge di Filippo, nella tela adulatoria del Tiziano, e lo sposò sulla fede del pittore... Se ciò è vero, se le nozze di Filippo II, carnefice d'Anversa e di Bruxelles, e di Maria, detta la *Sanguinaria*, si debbono anche solo in parte al quadro del Vecelli, che responsabilità per il grande artista e che lezione per i filosofi della storia!

Di ritorno a Venezia, Tiziano dedica ora un'alacre attività a Filippo, e gli spedisce senza posa pitture sacre e profane, paesaggi e *nude*: sicuro, *nude*, che non turbavano per niente il pudore del principe sornione e bigotto, ma mecenate e artista, e facevan bella mostra di sè nel suo studiolo, fra un Cristo del Morales, listato di sangue, e una diavoleria edificante e balorda di Gerolamo Bosch. La *Danae* del Prado, ripetizione di quella di Napoli, con in più la turpe vecchia che para il grembiule per raccogliere la pioggia di zecchini, gli fu comandata, come la *Diana* e *Callisto*, oggi al Museo di Vienna, da Filippo: il quale gradì, in occasione delle sue nozze, con la tigliosa Maria Tudor, l'invio della tela con *Venere e Adone*, oggi al Prado, illuminata di gioia extra-coniugale da una splendida callipige che abbraccia il bello e sventato cacciatore.

Seguire Tiziano nella vita e nelle opere, dal 1554 in poi, non è agevole. Talvolta egli sembra stanco: poi, d'un balzo, riafferra la forza erculea della maturità, omai lon-

Digitized by Google

tana, e crea l'incubo notturno del *Martirio di S. Lorenzo*, col terribile cozzo di luci di fiaccole nell'ombra torva; o affronta il soffitto della Sala d'ingresso della Biblioteca del Sansovino, e vi siede, sopra un trono di nubi, una *Saggezza* che legge in un rotolo svolto, poderosa e grave nell'atto come una Sibilla michelangiolesca, e dolce nella vaporosa spuma dei colori come un Paolo Veronese; o ritrova il tesoro della sua sensualità nell'*Antiope* ignuda del Louvre, d'una freschezza superba, dipinta da mani che da ottant'anni plasmano in bellezza l'argilla della vita.... La morte del suo protettore Carlo V, quella dell'amico Aretino che lo aveva servito ed amato con una devozione da cane feroce, capace di mutarsi in odio furioso; i crucci e le disgrazie familiari, la lotta a coltello per ottenere dai tesorieri reali il pagamento delle pensioni e degli onorari per le opere spedite in Spagna, il peso degli anni accatastati come i lauri: nulla poteva contro l'irruenza della sua forza creatrice. Solo il corpo si smagriva, diventava asceticamente asciutto: e Tiziano vecchio si umanizzava nel peccato d'avarizia. Il *Cristo coronato di spine* della Galleria di Monaco (1571), che si direbbe dipinto col pollice e con mazzi di fuscelli, serba ancora nell'orgia cupa e stridente dei toni, un raggio dell'oro che imbionda le *poesie* idilliche e pagane del sogno giovanile. Poi è l'elaborazione lenta, piena di pause e di rimembranze, rotta di meditazioni e di preghiere, della *Pietà* destinata ai Frari, alla sua cappella sepolcrale (55). Un'architettura di tomba, due statue gigantesche, spettrali, un angioletto senza sorriso che regge nel volo sperduto una torcia da cataletto: e quel gran Cristo livido, che s'abbatte in grembo alla Vergine pietrificata; e quella Maddalena che viene correndo, come pazza, coi capelli scarmigliati, con le braccia aperte in

Digitized by Google

un gesto di disperazione, con la bocca schiusa ad un gemito che diventa un grido; e quei colori di bosco marcente, di carne che si sfa, di ruggine, di verderame e di lebbra... Quale Trionfo della Morte! Ma Tiziano piegava in grembo alla terra come quel Cristo, per risorgere. Nella tela propiziatoria un ex-voto, finto coi pennelli sul piedestallo della Sibilla Ellespontina, ci mostra lui e suo figlio Orazio che pregano genuflessi la Madonna, come umili pellegrini. La peste del 1576 abbattè quella carne stanca: ma lo spirito era già fuso nella gran Luce, e la gloria sfolgorava sul mondo.

Tiziano pittore sacro.

Le opere d'argomento religioso del Maestro esprimono con una rigogliosa veste di bellezza, di sanità e di forza, una pietà senza patetismi e senza languori, come si addiceva ad un secolo virile e ad un uomo dall'imperturbabile controllo di sè stesso. Madonne opime e placide, con un velo in capo che lascia scorgere la molle scriminatura delle chiome, riposanti come stanche contadinelle nella silenziosa dolcezza della sera, in un paese montuoso con le Dolomiti rosee o turchine all'orizzonte (56); Imperatrici celesti, troneggianti su colossali piedestalli fra le colonne d'un arco trionfale, sfiorate dall'ala guizzante dei putti che ergono la Croce fra le nubi; Santi poderosi, non maceri d'ascetismo ma superbi di secura fede e di quasi spavaldo ardore di successo, mentre raccomandano al cielo i Dogi vestiti di ferro e i magnati rigidi nella porpora e nell'ermellino; Maddalene opulente, tutte ruscellanti di capelli che fasciano d'oro crespo le spalle grasse e le braccia

Digitized by Google

tornite (57); *Ecce Homo* erculei, dalla barba d'ebano che strofina i loro turgidi pettorali (58); Madri dolorose del Cristo crocefisso, con le mani intrecciate in un gesto smarrito di angoscia, avvolte nelle pieghe d'un mantello vedovile, con la testa serrata in un velo che lotta in bianchezza col pallore d'una beltà sfiorita, emunta dalle lacrime... (59): come enumerare tutti i capolavori di questo Genio che butta virgulti e ramifica come una foresta primordiale? (60) E il progresso è continuo. Nel 1504 è il *Trionfo di S. Marco*, oggi in S. Maria della Salute a Venezia, ancora bellinesco nella sua novità costruttiva, col glorificato assiso in enfatico scorcio su di un plinto, e ai suoi piedi, in una luce mattinale, quattro Santi, giorgionescamente taciti e assorti. Nel 1510-11 sono gli affreschi opimi della Scuola del Santo in Padova. Nel 1512 è il delizioso idillio del *Noli me tangere* del Prado, con la Maddalena minuta e vaporosa come una donnina del Fragonard, che si trascina in ginocchio sull'erba, per raggiungere, con la mano timidamente levata, la mano del Cristo ignudo che la respinge. Strano giardiniere, appena ricinto sulle spalle e sui lombi da un lino annodato e fluttuante, con la zappetta adunca nella sinistra, per fedeltà all'Evangelio! Concezione singolare e illogica, ma pittura tutta di delizie: la prolissa gonna d'un vivido rosso della bionda peccatrice, i veli nivei, che le frusciano e sbattono intorno, la carne rosea e palpitante di quel Cristo troppo voluttuoso, e il vapor d'oro che imbeve gli alberi e i cespugli, i prati e i casolari dai ripidi tetti di legno, del paesaggio cadorino in cui si svolge con tanta grazia di mondanità il mistico incontro. — Il 1514 è consacrato dal *Cristo alla moneta*, che Tiziano dipinse per Alfonso d'Este. L'opera si diparte nella concezione da un famoso *Cristo che porta la croce*, del

Digitized by Google

Giorgione, visibile ancora nella Chiesa di S. Rocco a Venezia (61). Un vecchio sgherro seminudo, dalla pelle di cuoio arsiccio, afferrava Gesù per il nodo di corda che gli stringeva il collo, e lo tirava a sè, guardandolo fisso in faccia con aria di scherno feroce, con un evidente prurito di sputacchiarlo. Il Nazareno non ricambiava lo sguardo: sul suo volto incorniciato da una copiosa zazzera regnavano una disperazione senza rivolta e un amore infinito senza speranza. Tiziano attinse al maestro di Castelfranco l'idea di opporre in una composizione di due mezze figure, brutalità e luce spirituale, la riarsa carne d'un vecchio corrotto e la beltà d'un giovane santo. Il Cristo dà al suo indiscreto interlocutore la famosa risposta: « Rendete a Cesare quel ch'è di Cesare e a Dio quel ch'è di Dio ». Opposizione completa: due mondi che si toccano senza compenetrarsi, l'eterno dualismo, legge della vita, espresso con un'opera d'arte salda come un teorema. Un volto tutto radioso d'anima, soffuso di melanconia superiore; e per contrasto, una maschera adusta di dialettico ebreo, impastato di prosa, d'interesse e di sofisma; la mano del Cristo morbida e lieve, la granfia del Giudeo, color del mattone, venosa, gonfia di sangue, contratta, per l'abitudine d'arraffare e carezzar monete e di plasmare l'astuzia e la menzogna nel fondaco e nel Pretorio; la veste del Nazareno, ridente di grati colori, azzurro e rosso cangiante, e la tunica del Fariseo, di scabra tela di canapa, perocchè egli è avaro. Con questo capolavoro psicologico Tiziano disse una di quelle parole che identificano l'artista col filosofo. Il *Cristo della moneta*, splendida creazione pittorica (62) sta fra gli *Apostoli* del Dürer e le stampe evangeliche di Rembrandt.

Nel 1516, davanti al Maestro si squarciano i veli del-

Digitized by Google

l'al di là: ed egli crea l'*Assunta*. La Madonna estatica, aperte le braccia al rivelato barbaglio della Divinità, si eleva sulla folla tumultuante degli Apostoli, come una meteora vermiglia e azzurra, nell'ardore d'un cielo abbacinante, circondata dai cori degli angioli e dei cherubini che le fanno intorno una fremente ghirlanda di testoline ricciute, di braccia tese, di gambette che battono il vuoto e di alucce che trillano nel bagliore dorato. Un'atmosfera rossastra, quasi di porpora, vibra negli spazi dei due domini — cielo e terra — separati da una lista azzurrognola di vapori. I corpi erculei degli Apostoli, avvolti da tuniche e mantelli di drappo cupreo, verde intenso o vermiglio come il sangue, si agitano in un raggio di tramonto rubeggiante, frastagliano quel crepaccio di cielo ferrugigno e glauco con una sommossa di teste capellute, di braccia bronzine, di mani che additano, si giungono, implorano, esclamano. Lo spettatore indugia fra l'estasi di quel trofeo pullulante di puttini rosei e d'arcangeli biondi, e la minaccia di quella irta siepe d'uomini colossali: e il suo occhio e il suo cuore, oppressi di bellezza visiva, cercano riposo sul volto trasumanato di Maria, fisso nel gurgite di luce del Paradiso (63).

Atletismo e ricerca quasi convulsa di moto anima del pari il gran Cristo che si slancia fuori dal sepolcro, agitando i lembi del perizoma e una schioccante orifiamma sul cielo di piombo e di porpora, nella *Resurrezione* della chiesa di S. Nazaro e Celso a Brescia (1522): quel trittico nel cui pannello di destra si torce un muscoloso S. Sebastiano, avvinto ad un tronco in una posa scultoria e tragica. È l'epoca delle grandi pale d'altare, come la serena *Madonna di S. Nicolò* della Pinacoteca Vaticana, come l'*Assunta* della Cattedrale di Verona, come la *Vergine dei Pesaro*, altro tesoro tizianesco della chiesa dei Frari. La

Digitized by Google

Vergine dei Pesaro, pagina capitale fra le pitture sacre del Maestro, fu ordinata dal vescovo soldato Jacopo Pesaro, per celebrare le sue vittorie in Oriente. Tiziano vi lavorò a più riprese, per quasi sei anni, e la diede terminata nel 1526. L'architettura delle grandi Madonne giambellinesche, con la Vergine in trono nel centro e i Santi allineati in primo piano in due gruppi, come viventi quinte, è infranta per sempre. La prospettiva corre inattesamente obliqua; il trono di Maria, con le due colonne immani che forano la nube, invade la scena di sbieco. Il *di sotto in su*, delizia e tortura dei nuovi maestri, forza il pittore ad appollaiare la Madonna sul basamento troppo alto di una specie d'arco di trionfo, dal quale non le sarà facile discendere. Non più angiolini sull'erta scalea, con le teste ricciute chine sulle mandòle e sui liuti. S. Pietro rubesto e grave appoggia un grosso libro sul tappeto cui premono i piedi della sua sposa. Scompare l'abside a musaico che contendeva la luce e l'aria e trasformava la scena in una cripta rutilante di marmi e d'oro. Tra le due colonne enormi splende la seta azzurra del cielo, solcato da masse di nuvole: e la luce ruscella sulla magnificenza sobria delle forme e dei colori, fascia d'atomi d'oro quei personaggi eterni di concreta verità e di poesia: il magnate Pesaro, inginocchiato di profilo nel suo manto d'orgoglioso broccato, il giovinetto accanto a lui, biondino vispo che, distratto fanciullescamente dalla sua devozione, ci avvolge con un indimenticabile sguardo di meraviglia; e quel guerriero vestito di piastra, che con un gesto così largo e impetuoso impugna un vessillo con l'arme dei committenti, mentre opprime con un'occhiata da dominatore un Turco prigioniero. Tanta grandiosità serena e tanta libertà nel riconcepire poeticamente la vita e nel farne un sogno

Digitized by Google

sontuoso, colpiranno i sensi e l'immaginazione d'un artista in cui Tiziano, fra quarant'anni, designerà l'erede artistico più degno: Paolo Veronese.

E la litania dei capolavori continua. Nel 1525, è la tragica *Deposizione* del Louvre (tav. 50), epicedio divino. L'audace colorista non indugia a far prorompere dall'angosciato crepuscolo dell'orchestra, squillanti fanfare di rosso e di verde, sulle tuniche di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea, intenti a sorreggere con disperato amore il corpo floscio di Cristo, percosso da un raggio dorato, ma col viso perduto nell'ombra (64). Nel 1530 cadono i veli dalla grande pala della chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, e nel tempio è come l'incursione d'un lembo di selva, sotto un cielo di nubi arrossate da un tramonto sanguigno. Una scena di assassinio contrappone a quel sangue illusorio il sangue vero delle arterie troncate. S. Pietro Martire s'abbatte sotto la spada d'un manigoldo, mentre il suo compagno fugge con un gesto di folle terrore. Per i contemporanei il *S. Pietro Martire* fu l'opera più grande del Tiziano, per la drammaticità violenta, per la novità di quelle roche tenebre di bosco, crivellate di trasparenze, rotte d'inattesi barbagli dall'apparizione miracolosa fra le cime degli alberi, di due angioletti apportatori della palma del martirio (65).

Il 1539: ed è lo spiegamento di folle splendide e serene nella *Presentazione di Maria al Tempio,* dipinta per la Scuola della Carità, e oggi all'Accademia di Venezia: l'opera più vasta di Tiziano, il più lieto quadro di pompa veneziana, concepito nella gioia dal genio che si sente unificato col suo tempo e col suo popolo. Una moltitudine variopinta e grave, fra cui dominano flemmatici dignitari in toghe scarlatte o nere e fiorenti spose dall'ampia veste

Digitized by Google

giallo oro e cremisino, sosta ai piedi dello scalone del Tempio. Una bimbetta (ch'è Lavinia, la figlia del pittore), vestita d'azzurro quasi celeste e cinta d'un nimbo di luce, sale, sale, perduta in un'abbagliante magnificenza d'architetture classiche, verso il gran Sacerdote corazzato di gemme, che torreggia nel suo apparato levitico come un Nume. Tiziano non dimentica nulla: con lo stesso amore turrisce il bastione dentellato delle Dolomiti, lambite dai nuvoli che azzurreggiano sul cielo d'un diafano verde, e aduncа il nasuto profilo della vecchia venditrice d'ova, seduta a pie' del muro a bugne (nota quasi acre di realismo nello sfavillìo della vita trasfigurata che esulta d'intorno) (66); con la stessa tersità quasi carpaccesca di visione, individua nella folla ogni volto, ogni gesto, ogni atteggiamento, ogni carattere, e cesella nei capitelli delle tozze colonne corinzie la voluta e il ricciolo d'ogni acanto, e conta una per una, nel muro a musaico d'un edifizio, le formelle colorate d'ogni losanga. Un'altra futura lezione indimenticabile per Paolo Veronese, che aveva un anno, quando la tela di Tiziano fu esposta al pubblico!

Il 1543: ed è l'epopea ridondante, quasi fiammingamente corporale e chiassosa, dell'*Ecce Homo* della Galleria di Vienna. Tiziano dipinse infatti quest'ampia tela per un mercante fiammingo, Giovanni van Hannen, stabilito a Venezia, e vi precorse e distanziò in realismo pittoresco i Rubens e i Jordaens di là da venire. Una pesante architettura a bugne occupa gran parte della scena. Al sommo della scalinata di quel Pretorio teatrale, appare Cristo, nudo e sanguinoso, spinto avanti da uno sgherro che ha in capo una calotta vermiglia. Non ha nulla di divino: è un malfattore barbuto e grasso, che viene dalle vergate. Lo presenta al pubblico con un ghigno un Pilato obeso, con

Digitized by Google

una barbaccia pepe e sale da fauno: è l'Aretino in persona, vestito da romano, con la lorica azzurra e un bel manto arancione. La folla che assiste e invade la scala è varia e volgare, turbolenta e splendida di colori come una mascherata: alabardieri in casacca di velluto viola o in giaco di maglia, guardie a cavallo col turbante e la corazza, popolani membruti che gesticolano furiosi, un monellaccio che fa giocare un cagnuolo, un legionario che s'appoggia ad uno scudo dipinto con l'aquila bicipite degli Absburgo. Nel bel mezzo di questo tumulto di masse e di quest'orgia di toni, due note splendide e canore: la veste nivea e la testolina fasciata d'oro di spiga d'una bella giovinetta che tiene per mano un fanciullo (di nuovo Lavinia, la figlia del pittore), e la toga scarlatta d'una specie di Vitellio, calvo e glabro, suinamente grasso, che discute con un altro topaccio di cancelleria. Fate con questo caos, un'opera da sbalordire per la freschezza, per il vigore truculento, per il senso epico di *humour*, per l'ondata rovente di vita crassa, vissuta e respirata nell'infetto e giocondo cafarnao della piazza. Quando Tiziano scrisse sul foglietto abbandonato sull'ultimo scalino: *Titianus Eques Ces. F.*, aveva sessantasei anni: e il Tintoretto, che in quel dipinto avrebbe trovato tanto da imparare, ne aveva venticinque.

Il 1543-44: altra data fausta. Il Vecelli dipinge per la chiesa di S. Spirito a Venezia tre tele da incassare nel soffitto. Le troviamo oggi nella sacrestia di S. Maria della Salute. Ci rivelano un Tiziano violento e acrobatico, muscolare e tormentato, infervorato negli scorci, nelle pose contratte, nei voli a piombo, nelle fratture furiose della linea. C'è già di mezzo Michelangelo, veduto nei calchi

Digitized by Google

delle sculture o nelle copie dalla Sistina, e c'è sull'orizzonte il funambolismo eroico del Tintoretto. Il *Sacrificio d'Abramo, Caino che sgozza Abele, Davide che ringrazia Jahveh* sul corpo di Golia crollato come una torre: bei pretesti per sfogare questa vena robusta e baldanzosa, non certo immune da retorica!

Il 1550: il *S. Gerolamo* di Brera. L'asceta aquileiese nella solitudine del suo romitaggio siriaco, ha ispirato a Tiziano una mirabile scena crepuscolare. Il santo è solo col Crocefisso, col teschio digrignante e col leone, nell'angolo più cupo e selvaggio d'una forra alpestre. Intorno alberi folti e cataste di rocce. La destra ha abbrancato un ciottolo, e i muscoli dell'avambraccio già si contraggono nello slancio che deve avventarlo contro il petto ossuto e velloso del tormentatore di sè stesso. Da un'armonia sorda di terre di Siena, d'ambre rossicce e di seppie, esplode il tema brutale di quel gran corpo cupreo di vecchio atleta, divorato a mezzo dall'ombra, cinte le reni d'un drappo rosso ciliegia. Le frondi folte contendono l'avaro sorriso d'un lembo di cielo invaso da rotolanti vapori (67).

Il 1554: la *Trinità* del Prado, che l'imperatore Carlo V chiamava il *Giudizio*. Fu dipinta per quel monarca, ed è una porta aperta su di un cielo meno accogliente e luminoso che il cielo d'oro dell'*Assunta*. La famiglia imperiale inginocchiata sulle nubi, in un grappolo di santi erculei che si sforzano di richiamare alla memoria dell'eterno Tribunale le buone azioni di quei coronati, che ora tremano come tapinelli...; Carlo in prima linea, con indosso il camice che lo avvolgerà nella bara; la corona imperiale, deposta su di un gibbo della nube, come un arnese da teatro che non serve più; Filippo II, un po' in disparte, che

Digitized by Google

guarda se buon vento tiri... Molto fulgore pittorico, ma troppo sfoggio di nudi alla Michelangelo, di sgambettamenti e di gesti enfatici. Carlo V teneva questo quadro edificante nella sua cella di S. Giusto: quando morì, i suoi occhi s'affissero nella propria immagine, atteggiata ad una fervida implorazione. E riguardando la candida colomba appollaiata sul modellino dell'arca di Noè, che quel patriarca leva con braccia aduste verso l'Empireo, ebbe forse sulla faccia scarna e biliosa l'ultimo rossore.

Il 1556: una pittura d'apparato, commessagli da un Doge per venerare la memoria d'un altro: il *Doge Grimani che adora la Fede*, nel Palazzo Ducale di Venezia. Molta grandiosità, un certo fracasso teatrale, la mano meno stanca dell'immaginazione. Tiziano ha settantanove anni.

Il 1560: un quadro che sarebbe piaciuto a Filippo II, ghiotto di roghi e di strinature per la buona causa: il *Martirio di S. Lorenzo*, nella chiesa dei Gesuiti a Venezia. La tela è nera come una gola di pozzo: ma in quel tenebrore che sembra un fumo di torbe, scoppiano irradiazioni rosse e gialle, vampe di torce enormi stuprate dal vento, e le gengive scarlatte d'un braciere che crepita sotto il corpo ignudo di S. Lorenzo, tenuto a forza supino sul suo letto di sbarre e di fiamme da mani e da forche. Nell'afoso buio, i profili eccelsi d'un portico babelico. Dal punto di vista luministico, un Rembrandt *avant-lettre*, in tono colossale.

Il 1571. Il vecchio leone ha dato un balzo terribile. È il *Cristo coronato di spine*, della Pinacoteca di Monaco, gigantomachia selvaggia che sembra dipinta col fango e con la sanie, con una spatola che grondi. Un caos di macchie, di lividori, di spruzzi, di schianze: fatevi indietro due passi, e le figure enormi, percosse dal riverbero bieco di una lumiera di stoppe divampanti, assumeranno la so-

Digitized by Google

dezza plastica d'una scultura di Michelangelo, la realtà prepotente d'un gruppo di Rembrandt (68).

Il 1573-1576: la *Pietà*: l'inno di Wagner alla morte, cantato tre secoli prima, da un grande pittore cristiano.

Le nude e le poesie.

Ma questo pittore cristiano fu per tutta la vita un adoratore pagano della sensualità. Il suo panteismo d'artista gli rendeva facile il trapasso dal mondo dell'*ethos*, a quello del bello puro, contemplato con gli occhi sani e carnali d'un uomo del Rinascimento. Quando a Giovanni Bellini un principe chiedeva un Baccanale o una allegoria profana, erano titubanze e scrupoli. Giorgione e Tiziano inaugurarono il paganesimo pittorico a Venezia, con un entusiastico fervore di sensualità — più rarefatta in Giorgione; in Tiziano, specie nella sua maturità, pingue e quasi brutale. La *Venere* di Giorgione è casta come quella di Milo; le *Veneri* e le *Danai* di Tiziano sono invece pitture destinate a principi sensuali che contemplano in esse non la trasfigurazione in bellezza mitica d'un incanto della Natura, ma la copia procace e allettante di una realtà desiderata e posseduta.

Esistono nella produzione immensa di Tiziano numerose opere il cui tema è la celebrazione della donna nella sua radiosa animalità. La più celebre è la *Venere* detta *d'Urbino*, dipinta per Francesco Maria della Rovere, fra il 1537 e il 38 (69). La creatura nata per il piacere (certo un'amasia del Duca) riposa sopra un letto di damasco purpureo, coperto d'una mussola gualcita da mille pieghe, nell'ombra d'una sala tesa di cupi velluti e d'arazzi, che

Digitized by Google

si apre in una bifora, sulle plaghe d'un cielo serale. I suoi occhi, bellissimi e puri, ci guardano con noncuranza. La sua destra, sfiorata da folte ciocche di capelli fulvi che le scendono sulle abbaglianti spalle, lascia sfuggire alcuni fiori. Un cagnuolo bianco e rosso, immerso nel sonno, punta il musino nel tepore della mussola. In fondo, due cameriste frugano in un cofano istoriato. La luce d'un limpido tramonto indora gli spazi di quell'interno sontuoso di gineceo principesco. Polpa di frutti, neve dorata di cumuli, aroma di pingui essenze d'Oriente, impasto di timbri di corde e di oboi: trasformate tutte queste delizie in carne! Che cosa sogna la bella indolente, mentre l'ultima luce desta tenui guizzi d'ambra e di rosa tra le fronde sottili dei più alti alberi del parco? i gioielli della Duchessa? o i venti delle isole Bermude, grevi d'aromi? o l'amplesso nero del tumido Etiope, in una reggia ariostesca?...

La *Venere d'Urbino* è sola e muta nella sua alcova. Non ascolta che il brusìo dei suoi sogni torpidi e vaghi. All'altra *Venere* degli Uffizi (1545), più lauta di forme, più animalesca nell'esibito splendore dell'alvo, più poltre e cortigiana nell'abbandono delle membra luminose sull'ampia nappa di velluto del letto, un Amorino grasso e volgare mormora all'orecchio una parola di lussuria. Sul davanzale di una larga apertura, d'onde si scorge un calmo paesaggio, una quaglia, animale lascivo, gonfia le piume. E il cagnuolo più non dorme acciambellato e inerte, ma balza accanito e squittisce... La *Venere d'Urbino* esprime la poesia dell'amor fisico; questa ne promette la prosa (70).

La terza *Venere giacente* di Tiziano, al Prado (71), è un tentativo di trasfigurare la carnalità con le raffinatezze dell'arte e della coltura. Tiziano sdraia fra le tende cremisine, i candidi guanciali e i velluti d'oro violaceo

Digitized by Google

di un'alcova aperta sulla prospettiva fuggente e vaporante d'oro d'un parco, una Veneziana formosa, quasi pingue, quasi rossa, appoggiata sull'anca, in atto di carezzare un cagnolino impennato. Siede sull'estrema proda del letto un gentiluomo pizzuto, dal giustacuore nero, dalle maniche di seta aurata e crespa, dalle brache sboffanti, listate di verde e d'oro: e mentre la sua mano erra sui tasti d'un organo dalle lucide canne, il suo volto si distoglie dal dedalo musicale con un atto quasi brusco, e, torto all'indietro, contempla l'ignuda dal perlato splendore. Quel moto e quello sguardo spezzano l'incantesimo. Il desiderio è più forte che il sogno. Giorgione avrebbe mantenuto il gentiluomo nell'atmosfera mistica della musica. Tiziano lo lascia distrarre dal fremito impuro di quelle carni. Nessun mistero dà ala al quadro splendido e terreno. Il mistero di quei due esseri chiedetelo ai cervi che s'annusano nel parco, al pavone appollaiato sulla conca della fontana, al satiro di marmo che torce le cosce villose sotto i ricadenti zampilli, e a quei due innamorati che si sprofondano avvinti, nei sentieri del viale, le cui conocchie di fogliame fremono di baci d'uccelli (72).

La *Danae* del Museo di Napoli, dipinta in Vaticano nel 1545 (*o tempora!*), per Ottavio Farnese, nipote di Paolo III, simboleggia con quasi rude sincerità e con una prodigiosa freschezza pittorica, l'amore venale. La posa della bellissima modella è inerte e sonnacchiosa. Spampanata sul letto come un fiore carneo, essa attende con noia l'amante liberale. Una piccola nube oscura scoppia in uno sprazzo di monete d'oro nella penombra del suo nido imbottito di stoffe sontuose: e le scintille del metallo sembrano crepitare in una fumolenza bionda. Cupìdo guarda con un gesto di stupore e di dispetto la piccola esplosione:

Digitized by Google

« Qui non possono dunque nulla i miei dardi? » pare che dica il monello insidiatore di Dei e d'uomini. Monete, monete ci vogliono per cogliere il flavo vessillo! Tiziano non è mai stato più grande come pittore. Sulla tenera carne dell'ignuda ha fatto scorrere un ardente bacio di sole: e in quel filtro si gonfiano d'un magnifico languore le forme create da un pennello che applica le sfumature del Giorgione a sortilegi plastici e luminosi degni di Rembrandt (73).

Altre volte il Vecelli, per appagare principi ghiotti di paganità, rappresentò favole della mitologia. E furono le famose *poesie*, come le chiamarono i contemporanei. Le prime tre gliele commise Alfonso d'Este per il *camerino degli alabastri*. Il soggetto dell'*Offerta a Venere* (1516-19), oggi al Prado, è tolto dal retore greco Filostrato. Ai piedi d'una statua di Venere, si spande sull'erba fiorita d'una prateria ombreggiata da grandi meli, una mischia di amorini ignudi, freschi come bocci di camelie, che fanno il chiasso, colgono i frutti caduti, gialli e rossi, si rincorrono, s'abbracciano, si dardeggiano, ebbri di gioia innocente, d'una gioia da passeri che empiono un pino o un olmo di voli e di strilli. Il gaio furore di quei monellini nudi e paffuti dà luogo ad un'infinità di ridenti episodi. Due giocano a bocce coi frutti; altri saccheggiano un cestello colmo; v'è quello che dorme, quello che ruzzola a terra, chi si slancia ad acchiappare un coniglio, chi vola a testa in giù, battendo le alucce azzurre, e chi vendemmia tra le fronde, sparnazzando come un grosso colombo. Una campagna collinosa, col solito fremito d'oro diffuso, con le lontananze diafane e azzurre, ricinge la strana e smagliante scena in cui la grazia e la malizia del fanciullo, e la bellezza della sua carne trovano la più squisita apoteosi.

Digitized by Google

Alfonso d'Este, che si piccava di umanesimo, intrattenendosi col pittore nel Castello di Ferrara, quando Tiziano terminava il *Convito degli Dei* del Giambellino, gli aveva suggerito due altre scene mitologiche. Bacco e l'amore dovevano trionfarvi. Tiziano, da Venezia, qualche anno dopo, spedì al Duca estense i due meravigliosi *Baccanali* che oggi attestano la gloria del Maestro fra i tesori del Prado e della National Gallery. Nella tela del Prado (1518-19) (tav. 51), dipinta *con amore*, con quella squisitezza e con quello scrupolo formale che cederanno presto il campo ad una tecnica rapida e sprezzata, altrettanto mirabile, assistiamo, in un paese leggendario, sulle rive del mare, ad una festa di satiri e di mansuete ninfe, piuttosto simili a contadinelle che alle sbrigliate Baccanti delle antiche Dionisiache. Due di esse, sdraiate sull'erba, discorrono sorridendo (74). Il suolo è cosparso di coppe e di fogli di musica. Corpi ignudi d'un bel colore di rame rosso sfiorano svelte corporature di giovinette, vestite di tuniche succinte che sbattono al vento. Si vedono fra i tronchi degli alberi, invasi da viti grappolose, panciuti beoni tracannare, versar vino da orciuoli o portare anfore e dogli sulle spalle. Il sole, contrastato dai mille schermi del bosco, crea su quel rimescolio di carni ignude e di drappi bianchi o di porpora, violati o rancioni, una fantasmagoria di raggi e di penombre, a cui risponde, nelle plaghe del cielo altissimo, tramato di fronde leggiere, lo svariante miraggio d'un enorme ammasso di nubi luminose. In primo piano dorme supina, con la testa rovesciata all'indietro e tuffata in un nido di chiome fulve, Arianna, la futura sposa di Bacco. Intorno al suo braccio inerte s'attorciglia un candido lino. Il resto della sua nudità respirante splende nel sole.

Digitized by Google

Il *Baccanale* di Londra, posteriore di qualche anno, (e ispirato forse ad una descrizione di Catullo) celebra la vita panica con un ardore meno idealizzato, con una più aspra gioia pagana. Anche qui l'estremo margine d'un bosco e l'immenso spazio e l'immensa luce del mare. Il carro di Bacco giunge tirato da due pantere pomellate. Alla vista d'Arianna che s'avvia per divallanti sentieri verso la marina dai seni lunati, Dioniso nudo, colpito dallo strale d'amore, balza dalla basterna fiorita di sculture. Il suo corpo è miracolosamente fissato dall'artista, mentre l'un dei piedi è già sospeso nel vuoto e l'altro sbuca dall'orlo della biga. L'irruente corteo del Nume s'accalca intanto, sboccando dalla selva. Una menade gioconda e discinta batte i cembali; un atletico fauno rossigno e barbuto, che per vestimento non ha che grosse serpi attorcigliate alle braccia, al tronco e alle cosce, giunge correndo. Satiri dalle gambe caprigne, cinte le reni d'un tralcio, saltellano reggendo tirsi impampinati e brandendo zoccoli recisi di vitelli. Dal folto di verzure dorate sbuca Sileno, greve di carne e di vino, che trabocca dal dorso del ciuco. Precede tutti, con un indicibile piglio di sfrontatezza, un faunetto settenne, coronato di fiori la testina crespa di monello, che segna il passo con zampette bisulche da agnellino nero. Egli trascina per terra una testa recisa di vitello: e ci guarda con due occhi neri che ci pungono e ci deliziano. Immaginate il capriccio, la foga e la baldanza d'un bassorilievo greco, espressi col colore e la voluttà di Tiziano.

Circa trentacinque anni dopo, Filippo II stuzzicò la vena mitologica del grande pittore che per lungo tempo s'era taciuta: e dal suo studio, ove ormai lavorava un vegliardo, vennero fuori nuovi trionfi della carne, che attestano una verdezza prodigiosa di temperamento. E furono

Digitized by Google

gli *Addii di Venere e Adone* (1554), *Diana e Callisto* della Galleria di Vienna (1559), *Diana e Atteone* della Galleria Bridgewater, in cui splende la turgescente ricchezza carnea d'un Rubens; e l'*Antiope* del Louvre (1560), con uno dei più incantevoli nudi femminili del Maestro: Antiope che dorme supina, mentre un fauno salace la guata e solleva con circospezione il lino che nasconde le sue membra di giglio (75). La tecnica di queste opere che deliziarono il cupo Filippo II, non è più quella dei *Baccanali* ferraresi. Là tutto era squisito mormorio di fuse pennellate, armonia raffinata e dosata d'avvicendamenti e di contrasti tonali, splendore e purezza di materia pittorica. Tiziano vecchio si serve d'una pratica fluente e rapida, d'un impressionismo che accenna appena, che modella per masse e per macchie. La sua spatola grassa e impetuosa imbeve tutto di una luce ardente rossastra e aurata, che è come il riflesso del tramonto lento e magnifico del portentoso pittore. Se volete darvi un'idea di quello stile, in cui freme l'impazienza d'un Dio nell'atto creativo, guardate la celebre *Venere che benda amore*, della Galleria Borghese (1565).

Le allegorie e le belle.

Tiziano non concepiva l'allegoria con l'esoterismo geloso che fa delle opere del Giorgione eterni enigmi. La sua prima pittura simbolica — le *Tre età dell'uomo*, oggi nella Galleria Bridgewater (fra il 1510 e il 1512), una delle più squisite cose che mai facesse, è una chiara e sorridente ecloga. In un paesaggio estivo, in cui sembra fremere la luce ideale dei primi mattini del mondo, un pastorello e

Digitized by Google

la sua piccola amica, seduti sull'erba, si trastullano con un rustico piffero. Sono evidentemente innamorati l'uno dell'altra, perchè si guardano con estasi ingenua. Il resto è bella retorica: il gruppo di bimbi dormenti, un pretesto per dipingere carne di putti con fossette e pieghe; la macchietta del vecchio seduto che maneggia due cranî, un pretesto per colmare un vuoto nella composizione. Eppure Tiziano diede all'avidità d'esegesi dei critici e all'aspro fervore degli enigmisti un alimento inesauribile, nell'*Amore sacro e profano* della Galleria Borghese. Un libro, anzi un poema, ci vorrebbe per celebrare questa pittura della radiosa virilità del Maestro (fra il 1512 e il 1515) nella quale si vedono, circondate da un paesaggio paradisiaco, due giovani donne bionde, assise sull'orlo d'una specie di sarcofago a sculture, colmo d'acqua. Una d'esse, vestita di candida seta, tiene nella destra dei fiori e s'appoggia con la sinistra inguantata, su di un liuto. L'altra, pudicamente ignuda, appena sfiorata da un fiammante drappo vermiglio, guarda la compagna un po' discosta, con un atto quasi di timida interrogazione, e leva in alto una coppa di cristallo rosso. Un amorino diguazza con la manina nell'acqua oscura dell'arca. Che significa questo mistero pieno di sottile voluttà? L'amore ideale e l'amore dei sensi? L'amore sacro e l'amore terreno? L'evocazione d'Amore? l'esortazione ad amare? l'amore inesperto e l'amor soddisfatto? la favola e la verità? la Fonte d'Ardenna, cantata dal Boiardo, che versava amore nelle vene frigide, e mesceva l'oblio ai cuori infiammati? o Venere che persuade Medea a seguir Giasone? (76). Nessuno saprà mai giungere al cuore di quest'opera, affascinante e ambigua come la donna. Molto bene dice il Burckhardt: « Questo quadro esercita un fascino di sogno che solo delle *imma-*

Digitized by Google

gini (ed io aggiungo dei *suoni*) potrebbero rendere. Le parole non riescono che a profanarlo ».

Un altro quadro alquanto misterioso per chi voglia scoprirvi, sotto il velame d'oro delle forme e dei colori, una ideologia precisa, è la così detta *Allegoria in onore di Alfonso d'Avalos*, al Louvre. Il d'Avalos, marchese del Vasto, fu un generale valoroso e abile di Carlo V, nelle guerre contro i Turchi. Tiziano lo incontrò nel 1530 a Bologna, nel corteo dell'Imperatore, e più tardi lo ritrasse in atto d'arringare i suoi soldati. Era un uomo atletico, con la barba nera e la fronte globosa. Nella tela del Louvre (verso il 1533) è rappresentato in corazza, accanto alla sua giovane sposa, Maria d'Aragona, con la sinistra premuta sul petto ignudo di lei. La marchesa, pensosa e ad occhi bassi, tiene fra le mani un globo di cristallo. Le si fanno incontro una giovane (la Vittoria?), con la mano sul petto, in atto di devozione, un'altra donna con una cestella di fiori e di frutti levata sul capo, e un Amorino ignudo (Imeneo?), che regge sulle spalle un grosso fascio di frecce. Sino a ieri si riteneva che si trattasse di un'allegoria matrimoniale, comandata dal marchese, prima di partire per la guerra, per fare un dono d'addio alla consorte. La sfera significa la fragilità delle gioie e dei sogni umani: ma, mentre Alfonso partente attesta alla moglie afflitta un eterno amore, sorride il futuro, fecondo d'altri beni. Le cose stavano così, e non erano neppure liscie, quando, nel 1923, venne l'Hourticq e riuscì *quasi* a provare che il D'Avalos non c'entra, e che quel quadro pubblica le tenerezze coniugali di un'altra coppia, a noi ben più nota: Tiziano e la sua mansueta e devota sposa Cecilia! Sta di fatto che il ferrato sire dell'*Allegoria* rassomiglia più a Tiziano che non al generale spagnuolo, quale il pittore stesso lo ha rappre-

Digitized by Google

sentato nel ritratto marziale del Prado, mentre conciona la sua truppa. Ma perchè quella corazza indosso all'artista?... « Ici, (ci assicura il brillante critico francese) c'est un miroir d'acier. Comme ce métal sombre est beau, entre ces chairs lumineuses!... » (77).

Dalla valle di sogno dell'*Amore sacro e profano* discesero nell'omba delle stanze principesche, le donne serene e luminose, vestite di fulgidi rasi e di gioielli, che furono chiamate le *Belle di Tiziano*. Palma il Vecchio aveva creato il genere. Servendosi per lo più della figlia Violante come modello, egli aveva inondato Venezia e l'Italia con le immagini di una beltà femminile pigra e ubertosa. Ma nessuna spiritualità aveva mai trasfigurato quegli emblemi vivi di voluttà. Tiziano creò la *Bella* sognante, aggiunse alla magnificenza carnale e pittorica della sua apparizione, il palpito d'una vita sentimentale: non già l'assorta e mesta fantasticheria di Giorgione, ma la melanconia soave, la dolcezza austera delle statue greche e delle donne di Raffaello. La serie incomincia con un quadro d'amore in penombra, la meravigliosa *Donna alla toeletta*, del Louvre (tav. 52) (verso il 1515). Una giovane formosa, dal volto di un'ovalità piena, le cui spalle stemprate nell'ambra sbocciano da un busto basso e aperto di velluto verde, e lottano in freschezza col lino increspato della sua camicia, sta acconciandosi i capelli, presso uno specchio circolare. S'intravvede nel crepuscolo trasparente che regna al suo tergo, la testa bruna e barbuta d'un gentiluomo che, curvo su di lei, la contempla con l'intenerita compiacenza d'un amante. Tutto spira voluttà nel quadro magnetico e segreto: ma la bellezza placida e senza lusinghe della donna, il languore casto dei suoi occhi, il lento e soave gesto della

Digitized by Google

mano che torce la lunga ciocca fulva, diffondono intorno non sai che aura d'innocenza e di bontà (78).

Più idealizzata e languida, la *Flora* degli Uffizi (1515 o 16) ripete il divino momento di pensosità della fanciulla vestita di raso che, nell'*Amor sacro e profano*, tiene mollemente nella mano inguantata alcuni fiori. Dalle sue spalle scivola una tunicella di mussola di seta bianca, nel cui dedalo di piegoline il pennello ha creata una divina musica di sfumature e di riflessi. I capelli, ammassati in tumidi sboffi d'oro sulle tempie, si sprigionano in rosse cascatelle sul raso vellutato della carne. Lo stesso tipo di bellezza opulenta, dall'ovale ricco e puro, dai capelli scriminati che ricadono come matasse di seta, riappare nella *Vanità* della Galleria di Monaco, che, con un impercettibile sorriso d'ironia, ci mostra riflesse in uno specchio le gioie false della vita: le monete, gli anelli e le perle. Un'altra *Bella*, sorpresa nel mistero della sua toeletta più intima, e atteggiata ad una compunzione convenzionale, è la copiosa *Maddalena* di Pitti, vestita solo di chiome lussureggianti. A Pitti troviamo la più maestosa fra le *Belle* tizianesche, quella che si chiama per eccellenza la *Bella* (verso il 1536). Vestita d'un pesante e superbo costume a scollo, di velluto azzurro, coi maniconi violacei, ricamati d'oro, essa ci guarda con l'orgoglio sereno d'una regina, e splende come una grande peonia screziata, mentre gioca, con le mani distratte, coi chicchi e le trecciole d'un monile. Tiziano è stregato da quel tipo nobile e voluttuoso nello stesso tempo. Il volto della superba creatura torna, con un'espressione quasi infantile, in un ritratto dell'Ermitage — la *Giovane dal cappello piumato*, — e in uno più bello ancora, al Museo di Vienna — la *Giovane dalla pelliccia*: ma in essi, dal fastoso scrigno di velluto e di seta della

Digitized by Google

Bella di Pitti, le morbide spalle e le braccia tornite si liberano per abbagliarci. È con un gioioso stupore che noi vediamo, in una tela celebre, quella donna riposare tutta nuda, in un recesso di lini e di velluti, nel raggio d'oro d'un tramonto veneziano. La *Venere d'Urbino* non è che il suo ritratto totale e senza veli, eseguito per il Duca Francesco Maria Della Rovere, che volle che non andasse perduto pei posteri il tesoro di bellezza della donna che amava.

I RITRATTI DI TIZIANO.

I ritratti di Tiziano costituiscono una prodigiosa galleria di tipi, di caratteri, di sentimenti e di costumi italiani ed europei del Cinquecento. Percorrere questa galleria, è rivivere quasi un secolo di storia, con la guida d'un maestro che è in pari tempo il più profondo degli psicologi e il più grande dei pittori. Non vi sono che quattro artisti che siano riusciti a documentarci sulle anime e sui volti di un'intera società, con altrettanta fedeltà e potenza d'analisi: l'Holbein, Antonio Moro, Rembrandt e Velázquez. Gli altri ritrattisti sono soprattutto abili trasfiguratori della materia umana che chiede per orgoglio la consacrazione dei loro pennelli. Il Sanzio, il Bronzino, Rubens, il Van Dyck, creano il ritratto adulatorio e decorativo, che sta ai documenti veraci e intensi di Tiziano, come la storia idealizzata di Livio sta a Tacito ed a Saint-Simon. Il sintetismo plastico e l'arte di far affiorare l'anima sulle linee impassibili del volto in posa, si alleano in Tiziano ad una magnificenza sobria di messa in scena e al più ricco fremito di vita fisica. Di fronte ai suoi aristocratici e volontari modelli, egli dev'essersi trovato in una condizione di spirito radiosa-

Digitized by Google

mente serena, che ha permesso al suo pennello di scavare la sanguigna pasta dell'essere corporeo, per denudare i gangli frementi della vita morale, senza che quei personaggi se ne avvedessero. Così egli non ha ingannato Pier Luigi Farnese, nè il Duca d'Alba, nè l'Aretino, che si son trovati ritratti a modo e avvantaggiati, nè ha ingannato noi, che percepiamo, sotto la calma e la sanità eroica della sua visione, il torbido flusso di quelle anime deformi o mostruose. Rivive nelle incupite tele del Cadorino, una generazione d'uomini erculei e sanguigni, o clorotici e fegatosi, che tennero il mondo nelle loro mani di ferro o di pallido marmo, uomini la cui gioia era tutta carnale o sadica, la cui collera reclamava il sangue, il cui riposo era senza tregua minacciato e guardingo, la cui potenza opponeva forza a forza, perfidia a perfidia. Tiziano dipinge anche le loro donne dolci e pallide, caste recluse nel gineceo matrimoniale di nibbi o di lupi, o amasie procaci di sacripanti di guerra, che venivano in segreto, tra un attacco e un saccheggio, a reggere lo specchio in cui si doppiavano le nude bellezze, contuse, nei primi abbracci, dall'acciaio dei corsaletti e delle manopole. Con una flemma da obbiettivo, ma con una sorda ironia superiore, egli fa risuscitare, dai sarcofaghi di bronzo o di marmo e dagli avelli terragni, gl'imperatori e i re, i pontefici e i prelati, i principi e le principesse, i generali e gli ambasciatori, i cortigiani, i dotti e i protomedici, e rituffa tutto quel mondo scomparso e pacificato, nel mare della vita. Ma mentre t'imbevi di fremiti d'oro, di lampi d'acciaio, di palpiti di calda carne, di tepore elettrico di rasi e di pellicce, d'aroma di frutti e di rose, senti nell'aere semioscuro un afrore di polvere e di disinganno, l'afrore che regna tra le quinte d'un teatro

Digitized by Google

abbandonato e che dava la vertigine ad Amleto, nell'angiporto dorato della corte danese.

Tiziano comincia la sua carriera di ritrattista nell'alone di melanconia e di sfumata penombra di Giorgione. Il celebre busto d'uomo con la bella capigliatura castana e la barba serica, della National Gallery, creduto un'effigie dell'Ariosto; il *Medico Parma* del Museo di Vienna, testa luminosa di vegliardo, incorniciata dal vapore d'argento della zazzera; l'aristocratica maschera di Tommaso Mosti, segretario del Duca di Ferrara, a Pitti, ci portano al capolavoro psicologico e lirico della prima maniera: l'*Uomo del guanto*, del Louvre, quella testa grave e pensierosa di giovane gentiluomo, che sboccia da una crespa camiciuola di lino e guarda nell'ombra una persona che noi non vediamo, o insegue nel nulla un sogno più vanescente che l'eco d'una musica. È l'epoca delle *Belle*, dei *Baccanali*, dell'*Assunta*: attraverso a tanta ebbrezza e a tanto fulgore, passa questo giovane altero, senza sorridere. Ecco poi, nella magnificenza pesante dei roboni, delle pellicce e delle armature di gala, i principi italiani che hanno protetto e amato il pittore: Federico Gonzaga, marchese di Mantova, attillato nel suo giubbone di damasco e d'oro, con la mano inanellata e morbida che accarezza il dorso d'un bianco cagnuolo (Prado); Alfonso I di Ferrara, dal naso camuso e dai baffi spioventi sulla folta barba (Pitti); il Cardinale Ippolito de' Medici, abbigliato all'ungherese (Pitti); Francesco Maria della Rovere, agli Uffizi, testa volontaria e velluta di soldataccio, sovrastante il guscio nero e lucido d'una corazza damaschina, con la mano inguantata di ferro che punta sulle squame del fiancale un bastone di comando... Nel 1530, Tiziano conosce Carlo V. I successivi abboccamenti con l'Imperatore gli dànno occasione d'approfondire

Digitized by Google

quella strana fisonomia d'ipocondriaco volontario, di dominatore stanco, di despota ascetico. Il periodo che va dal 1533, anno della nomina del pittore a conte palatino e consigliere aulico, al 1549, anno della morte del pontefice Paolo III Farnese, è particolarmente ricco di effigi principesche o patrizie. Davanti a Tiziano posano l'Imperatore, il Cardinale di Lorena, il Duca e la Duchessa d'Urbino, i Dogi Pietro Lando e Andrea Gritti, il Cardinale Pietro Bembo, il generale del Vasto, Caterina Cornaro regina di Cipro, Maria d'Ungheria, il Re Ferdinando, Filippo Emanuele di Savoia, il Cardinale Madruzzo principe-vescovo di Trento, il Duca d'Alba, il consigliere mecenate Nicola Granvella, l'anatomico Andrea Vesalio, il Papa Farnese e i membri della sua famiglia. Da una medaglia egli ricava nel 1538 il meraviglioso ritratto di Francesco I, re di Francia, del Louvre, maschera incisiva d'uomo gaio e sensuale, vanaglorioso e sarcastico, dal folto pizzo satiresco che è l'antipode della giallastra mentoniera di barba di Carlo V (79). Qualche anno dopo, fra tanti capolavori, il suo genio gli detta la trascendente pagina di colorismo severo e di poesia psicologica, che è il *Ritratto d'uno sconosciuto,* detto il *Giovane inglese,* nella Galleria Pitti, — sinfonia in nero e ambra, con sottili guizzi d'oro e di candido lino, poema dell'alterigia serena dei figli di re, soffuso di un'ultima ombra di *pathos* giorgionesco. A pochi passi da questo patrizio che ci perseguita con la nettezza del suo sguardo d'un azzurro verdognolo di gemma, troneggia il petto da lottatore dell'Aretino (1545), drappeggiato di sontuoso velluto coi risvolti serici, e screziato di bruchi d'oro dagli anelli massicci d'un collare, carpito chissà con che arti al guardaroba d'un principe. La barba folta, mal scardassata, il naso carnuto e fiutante, gli occhi piccoli e furbi, la

Digitized by Google

fronte bassa, rivelano l'uomo che riusciva grande solo nel cantare le imprese della Pippa e della Nanna e i ravvedimenti lubrici di Zoppino frate. Quel ritratto, dalla prodigiosa tecnica di foga, che a noi pare gigantesco di umanità e di verità, pur essendo adulatorio per il volgare modello, spiacque all'Aretino. Nello spedirlo al Duca Cosimo de' Medici, lo sfrontato libellista lo accompagnò con una lettera in cui accusava il pittore di non badare che al denaro e di trascurare i doveri dell'amicizia. Se ammetteva che la sua immagine in quella tela respirava, che i polsi battevano, che il petto si sollevava, dava per certo però che, se gli scudi che aveva contati a Tiziano fossero stati più numerosi, le sete sarebbero state brillanti, morbide e rigide, come lo sono il drappo, il velluto e il broccato... All'Aretino doveva cuocere la certezza d'essere stato penetrato fin nel fondo limaccioso dell'anima dal raggio scrutatore del Tiziano!

Nel 1542, l'artista entra in relazione con la famiglia Farnese. Il pontefice Paolo III, che ha visto il ritratto del pronipote Ranuccio, un ragazzino di dieci anni, eseguito da Tiziano a Venezia con quattro tocchi magistrali, gradirebbe conoscere il pittore celebratissimo, magari posare davanti a lui. Il Cardinale Alessandro, intelligente amatore d'arte, sollecita Tiziano a recarsi a Roma, facendogli le più belle promesse. Perchè indugia? Un'infinità di impegni lo trattiene a Venezia. Tre anni passeranno ancora, prima che il Maestro vegga il *Laocoonte* e la Sistina. Ma nel 1543, eccolo a Ferrara, dove s'incontra col Pontefice, in viaggio per abboccarsi con Carlo V. Il Papa prosegue per Bologna, e Tiziano viaggia col corteo pontificio. Nella città di S. Petronio, tutta fervida di feste per il soggiorno del capo della Chiesa, il pittore lavora senza tregua. Nello studio provvisorio, impiantato nella residenza del Cardinale Alessandro,

Digitized by Google

crea o abbozza con sbalorditiva celerità alcuni dei suoi capolavori più potenti. Tale è il celebre *Paolo III* del Museo di Napoli (tav. 53). Il provocatore dello scisma d'Inghilterra, il fondatore dei Gesuiti e dell'Inquisizione, il convocatore del Concilio di Trento, vecchio e ostile, siede in mozzetta purpurea orlata di vaio e tunica di seta bianca, su di un seggiolone di velluto rosso, grattando con la sinistra lunga e macra il bracciuolo e tenendo la destra distesa a ventaglio, in una posa di sordo corruccio, sull'estremo lembo della stola. Un'emozione quasi di terrore si sprigiona da quell'immagine di sospetto e di ostinatezza. La testa ossuta di vegliardo pergamenato, la rustica barba bianca da vecchio lupo di mare, le sopracciglia ispide e contornate di rughe, gli occhi intenti ad una trama interiore, le mani venose e scarnate, tutto concorre ad allontanarci con lo spirito dal minacciante Pastore romano. Ma l'opera d'arte fa fremere d'entusiasmo! (80).

Il ritratto di Paolo III è un carattere, un medaglione. Tiziano scrive un dramma coi colori, in un'altra tela, pure nel Museo di Napoli, abbozzata non si sa con precisione se a Ferrara o a Bologna nel 1543, oppure a Roma nel 1546, e lasciata allo stato d'improvvisazione. Tre personaggi: il Papa, e i suoi due nipoti, Ottavio e il Cardinale Alessandro. Qualcosa di grosso bolle in pentola. Il Papa è crollato nel suo seggiolone in un accesso di nera collera che per il momento non trova varco nelle parole. Sembra invecchiato di vent'anni, curvo, scheletroso sotto l'ampia mantella floscia e disabitata e la sottana che il pennello accenna appena con una massa di spuma abbagliante. Si direbbe che le sue mani convulse e la sua faccia arcigna, dalla spatola di barba di neve, tremino. Ottavio Farnese, a cui è diretto evidentemente il rabbuffo, abbozza un inchino ipocrita, come chi

Digitized by Google

voglia troncare, partendo con ossequio, una contesa in cui non può avere che la peggio. Il Cardinale, ritto alla destra del Papa, ci guarda con somma apatia, con l'aria d'uno che non vuol prender parte a nessun costo al dibattito. C'è da scommettere che Paolo III rinfacci al nipote qualche nuova infamia tramata contro suo padre, l'immondo Pier Luigi, per carpirgli il ducato di Parma. Il dipinto restò a mezzo, forse perchè gli interessati sentirono che il pittore aveva buttato i cenci all'aria. Confrontate questo trio equivoco, questa pagina degna di Tacito o di Marlowe, con la *Pietà* del Bellini, per esempio; e vedrete che differenza fra le cose, come si svolgono in cielo e come si svolgono sulla terra.

Al 1548 risalgono i due famosi ritratti di Carlo V, al Prado e nella Pinacoteca di Monaco, dei quali vi ho già parlato. Sono il meriggio e la sera della gloria: sera molto umida e nebbiosa. Al Prado, in una luce strana e sinistra, sotto lacerti di fumo e nuvole stratificate di verde torbido, di fuoco e di zolfo, l'Imperatore, sul suo cavallo bruno, chiuso nell'armatura argentina damaschinata d'oro, si slancia al trotto nella pianura di Mühlberg, stringendo nel pugno inguantato di ferro una lunga picca. L'elmetto senza visiera, su cui sventola un ciuffo di piume cremisine, lascia scorgere, come un guscio di noce aperto l'aspro gheriglio, la faccia stirata e olivastra e la barbetta color del pepe. Il quadro è invaso da un barbaglio d'incendio e di sangue che trasforma un ritratto veridico e fiammingamente particolareggiato, in una visione fantastica, in un'apoteosi impassibile e spietata della vittoria.

L'indomani, Carlo è seduto come un cronico su di un seggiolone, a scontare le gotte e l'ipocondria. I destini dei popoli passano in second'ordine: le fitte hanno udienza so-

Digitized by Google

lenne. Tutto nero il robone impellicciato, e nera l'ora di sconforto. Sul tappeto, d'uno squillante rosso di lacca del Giappone, posano con cautela, calzati di molli lane nere, i piedi di S. M., tumefatti dall'acido urico.

Abdicare bisogna, abdicare al regno ed alla vita. Carlo lo sente bene. La potenza di Filippo II si leva come un sole grigio. Tiziano si appresta a ritrarre quattro volte, in armatura o in giubbone di broccato, quel re taciturno, divorato da ascetiche febbri e affetto da lipemania, con la sua pallida faccia absburghesca, con le gambe magre da sedentario, con l'espressione scialba d'un diplomatico gelido e sornione (81).

Finchè la morte non arresti la sua mano, il grande artista dedicherà al ritratto le ore di maggior lucidità introspettiva e di più salda maestria pittorica. Le tele superbe si moltiplicano. Mai un istante di debolezza, una ripetizione, una negligenza. Fino all'ultimo, dipinge mani di una morbidezza e d'una plastica da far impallidire il Van Dyck. Le sue pellicce attirano la carezza, e il sangue scorre sotto il giglio o la scorza delle sue epidermidi. Guardate i capolavori: e consideratene la data. Del 1550 circa è il *Cavaliere di Malta* del Prado, che ha la freschezza e l'umanità simpatica d'un Moroni; della stessa epoca sono il celebre *Autoritratto* e la *Lavinia* del Museo di Berlino e il *Benedetto Varchi* della Galleria di Vienna, che ha la monumentalità di staglio e la compattezza costruttiva d'un Bronzino, dipinto però in pienezza di linfa da un genio coloristico qual è Tiziano. La sorprendente comunicatività del *Prelato Beccadelli*, degli Uffizi, è il frutto dell'ispirazione d'un uomo di 75 anni. Il 1552 vede uscire dallo studio del vecchio mago, uno dei suoi capolavori più brillanti: la figura in piedi, oggi nella Galleria di Cassel, di

Digitized by Google

Gianfrancesco Acquaviva, Duca d'Atri, in ricco costume cremisino broccato d'oro e in tocco piumato, inciso in una posa di militaresca baldanza, fra il suo cane e un Amorino scudiero, sullo sfondo di bacini azzurri d'acqua che crollano in cascate e di un cielo luminoso che si fonde con la neve irradiante di vette. Nel *Giacomo Doria* della Collezione Werther di Londra (1560), personaggio rude e severo, dalla lunga barba fumida, avvolto in un mantello nero, crediamo di vedere un Tintoretto, tanto la tecnica è sprezzata, vigoroso il chiaroscuro, plasticamente e psicologicamente sintetizzato il modello virile e cupo. La *Famiglia Cornaro*, della Collezione del Duca di Northumberland, crea il genere spiccatamente veneziano delle accolte votive, ai piedi d'un altare o sui gradini del trono della Vergine, di tutti i membri d'un casato patrizio, dai ragazzini che giocano con un cucciolo, agli ossuti senatori ottantenni, aspri come rocce, in cappa vermiglia o violetta, doppiata di vaio. L'*Antiquario Jacopo da Strada nel suo gabinetto*, oggi alla Galleria di Vienna (1568), contiene lo splendore di particolari d'una tavoletta dell'Holbein: ma la tecnica lascia indietro le mille miglia la trascendente meticolosità descrittiva del Tedesco. Tiziano ottiene omai il rutilìo delle catenelle d'oro, il morbido delle pellicce e delle barbe, il lustro cangiante e screpolato della seta, il polito dell'avorio e del marmo, appoggiando appena il pennello, lavorando con sottili velature e frettolosi tocchi di raccordo. Per vedere quale fosse l'aspetto dell'artista che consacrava così per tutti i tempi l'impressionismo e la pittura di macchia, basta guardare l'*Autoritratto* meraviglioso del Prado: Tiziano era allora simile ad un patriarca. Nel cervello protetto dal freddo da

Digitized by Google

quella calotta di nonagenario, tumultuavano i fantasmi colossali dell'*Incoronazione di spine* e della *Pietà*.

È legge superna che i grandi artisti siano androgini intellettuali. Tiziano, formidabile sopra ogni pittore, escluso Michelangelo, nell'esprimere la maschilità, è, come sapete, un cantore nettareo della grazia femminile. Le *Belle* non sono che ritratti poetici di giovani donne vissute: la Violante, figlia di Palma il Vecchio, Laura Dianti, amasia d'Alfonso di Ferrara, Isabella Boschetti, amica del Duca di Mantova, e l'amica, dal nome sconosciuto, del Duca d'Urbino. Ma anche quando egli ebbe da ritrarre nella loro spoglia vera, donne d'alto rango, come Caterina Cornaro (82), o la sposa del Marchese del Vasto (83), o Eleonora Gonzaga, duchessa d'Urbino (1536-38) (84), le note dominanti di quelle figurazioni furono la dolcezza, la bellezza senza orgoglio, un fascino di bontà serena e d'indulgenza che compensava il cieco furore delle passioni dei maschi di quel tempo. La Duchessa d'Urbino molce, con lo sguardo pensoso degli occhi stanchi ma ancora belli, l'ispidità militaresca del marito infedele, catafratto come un granchio, impettito fra morioni e mazze di guerra. Con che modestia da suora ella indossa il magnifico costume oscuro da cerimonia, tutto vaporoso di sbuffi di seta bianca e tintinnante di gioielli! Confrontate l'aristocraticità di quell'indifferenza, con l'albagia delle principesse spagnuole che posano nei quadri di Antonio Moro o di Velázquez, immusite come idoli coperti di raso e d'oro!

Tiziano, prima nella Violante, poi nella moglie Cecilia e nella figlia Lavinia, trovò successivamente modelli familiari e compiacenti per le sue creazioni. Abbiamo visto Cecilia in veste di S. Caterina, nell'ecloga a colori ch'è la *Vergine del coniglio*, del Louvre. Lavinia, l'abbiamo

Digitized by Google

trovata piccina, azzurra come una turchese, su per le scalèe eccelse della *Presentazione al Tempio*; e l'abbiamo ritrovata, giovinetta, nella folla variopinta e turbolenta dell'*Ecce Homo* di Vienna. Verso il 1550, il Maestro, già vecchio, isola l'amato modello in una deliziosa tela, oggi al Museo di Berlino. La fanciulla, in un ampio costume di broccato giallo e verde, leva le braccia in alto per sorreggere un bacile colmo d'uva, di cedri e di fiori. Il suo volto infantile e il suo collo latteo, gocciato di luce da un colubro di perle, staccano con delicato splendore sopra una tenda rossa. Ella sembra avviarsi verso un invisibile sentiero che la porterà in fondo alla valle bluastra, già invasa dal crepuscolo dorato... Stessa posa, ma splendore di nude spalle e di braccia tornite, fra veli bianchi e broccati rancioni, nella *Lavinia* del Prado (tav. 54), che, in figura di Salomè, innalza nell'ombra il piatto d'argento con la testa del Battista, mentre ci guarda con un moto graziosamente distratto della testolina ben acconciata, che sembra far tremolare la grossa perla appesa all'orecchio: pittura indicibilmente untuosa e fresca, con velluti di carne giovanile e oro vaporoso di capelli. Lavinia riappare circa cinque anni dopo, in un perlato quadro a Dresda, in abito da sposa, di raso bianco: busto corto, accollato, sottanone gonfio, maniche a sacchetto. Tiene in mano una bandierina, anzi, un ventaglio... Si usavano così, quadrati, col lungo manico a intarsi. Nel 1565, a giudicare da un pomposo ritratto, pure a Dresda, la bella fanciulla è già una matrona adiposa, corazzata di virtù borghesi e d'uberi imponenti. Il tenero boccio è diventato una rosa spampanata.

L'opera di Tiziano, che è un cosmo, non sarebbe completa se non comprendesse ancora il ritratto d'una bambina. La *Bimba di Roberto Strozzi*, perla del Museo

Digitized by Google

di Berlino (1542), è uno di quei quadri che si sognano, dei quali si porta nei sensi, come memoria, un sapore di miele. È una ricciutella d'una decina d'anni, con un viso tondo da pupetta, con due bellissimi occhi vispi che hanno certo fatto ricordare al pittore i giorni ormai lontani dell'*Offerta a Venere*, con la sua baldoria di putti. Naturalmente al piccolo personaggio poco importano la lunga veste di seta bianca, buona per farlo inciampare, in cui l'hanno insaccato, e la collana e i braccialetti di perle che gli vellicano il collo grasso e i polsi tondi. Ma molto gl'importa invece la condotta d'un cagnuolo bianco e fulvo che, seduto con contegno sul davanzale d'una finestra, l'aiuta a finire una ciambella, omai ridotta ad un primo quarto di luna. La finestra è tutta piena d'una bella campagna di boschi dorati, una campagna da bambini buoni, ricca certo di farfalle e di fiori, con sopra il cielo, che sembra una stoffa d'un blu intenso. Sentire e rendere così, a sessantacinque anni, la poesia verzicante del fanciullo, afferrare di esso l'innocenza serena, la piccola petulanza, l'ardore perenne di giuoco, la posa casuale e deliziosa di uccellino, e fondere la purità e la gioia di quella creatura in boccio con l'incanto dei boschi effusi, è uno di quei paradossi di cui sono capaci solo quegli artisti che nella loro vita vivono tutte le vite, che nel loro sogno riflettono tutto l'amore e tutta la bellezza del mondo.

L'eredità di Tiziano.

Non si può sintetizzare l'arte e la missione di Tiziano con parole più esatte e profonde che queste di Jacopo Burckhardt: « La caratteristica divina di Tiziano consiste nel fatto ch'egli dà agli esseri e alle cose quell'armonia di

Digitized by Google

vita, che dovrebbero possedere, o che traspare in essi, ancora torbida e irriconoscibile. Ciò che nella realtà non è che frammentario, staccato, riservato per privilegio, egli lo completa, gli rende felicità e libertà. È senza dubbio la legge generale dell'arte; ma nessuno l'ha compresa con maggiore calma e semplicità, con una tale espressione di necessità assoluta. Era in lui, per torcere dal suo senso ordinario un termine filosofico, *un'armonia prestabilita* » (85).

L'influsso di quella forza della natura, irresistibile ma guidata con sovrana saggezza e sapienza dalla volontà, che ebbe nome Tiziano, fu immenso. È da lui e dal Giorgione che discendono i torrenziali pittori veneziani del Cinquecento (86), e che si diparte la riforma luministica tentata più tardi, in pieno accademismo, dal Caravaggio. Il Giorgione, chiuso nell'abisso di veli della propria visione fantastica, passa al compagno la face ardente della nuova pittura: e il Cadorino agita la fiamma vermiglia nelle làtebre della Vita universale, ove rampollano le sorgenti dei fiumi e sognano le eterne Madri. Tiziano ha illuminato la strada al genio dei sommi artisti dell'avvenire: ai fiamminghi Rubens e Van Dyck, all'olandese Rembrandt ed agli spagnuoli Velázquez e Murillo. La sua arte completa e panteistica ha fecondato tanto la visione tumultuaria e lussureggiante dell'autore della *Battaglia delle Amazzoni*, quanto l'austero naturalismo del pittore delle *Meninas*, la sensuale decorattività del Tiepolo, come il cromatismo vaporoso e sentimentale del Watteau; ha dato l'impulso al pennello saturo di mistici pallori del *Greco*, ed ha ispirato le più ridenti e diafane armonie alla tavolozza dei ritrattisti inglesi del secolo XVIII. La pittura moderna deriva il suo naturalismo lirico da questo olimpico genio di

Digitized by Google

sanità e di forza, che raggiunge per pura virtù d'istinto le vette metafisiche di Spinoza e di Goethe, e che, rivelata agli uomini del Rinascimento la loro sete d'una bellezza che è il volto divino della verità, appaga il loro anelito di possederla, con una folla d'opere dall'eterna suggestione, e insegna ai venturi le malìe di una forma inoffuscabile, tutta slancio, splendore e libertà.

Grandi pittori provinciali del Veneto.

Contemporanei di Tiziano, che scavalca il secolo con la sua longevità divina, furono valentissimi pittori che moltiplicarono pale sacre e ritratti, operando in città secondarie del Veneto (taluno, come il Lotto, il Marconi e il Savoldo, anche a Venezia). Il dominio della Repubblica Serenissima si estendeva al Bresciano e al Bergamasco: perciò possiamo parlare del Savoldo, del Moretto e del Moroni come di pittori della scuola veneziana. Lorenzo Lotto, Giovanni Antonio Regillo, detto il Pordenone, dal paese natale nel Friuli, Girolamo Savoldo e Girolamo Romanino, bresciani entrambi, Alessandro Bonvicino, detto il Moretto da Brescia, e il suo allievo Giovan Battista Moroni, sarebbero l'onore dell'arte veneta, se non fossero esistiti Tiziano, Paolo Veronese e il Tintoretto.

Lorenzo Lotto, veneziano, non bergamasco nè trevigiano, come si credeva (1480-1556), esterna una sua tipica voluttà concentrata e torpida, con colori lieti e pastosi, immersi in una calma luce d'argento. Prese elementi coloristici o stilistici da più d'un maestro. Prima il Giambellino, gran serenatore di spiriti, il Giorgione, Tiziano e Raffaello poi, intrecciarono nelle sue opere qual-

Digitized by Google

che filo della loro seta, senza però ch'egli abdicasse mai del tutto all'originalità fatta di candida visione della vita e di fresco colorismo che aggrazia le sue migliori opere sacre, sparse a Bergamo (tav. 55), a Loreto, a Recanati (lavorò assai nelle Marche), a Roma ed a Venezia. In alcune scene è aneddotico e famigliare: ad esempio nell'*Annunciazione* della Chiesa di S. Maria sopra Mercanti a Recanati, ove minia con carpaccesca semplicità di cuore tutte le suppellettili della cameretta della Vergine, persino il gatto che fugge spaventato all'arrivo dell'Angiolo col braccio teso al cielo; in altre, come nella *Sacra Famiglia* del Louvre, si dà a ricerche inquiete di moto, intreccia come ghirlande le masse, approfondisce il rilievo, evapora il colore, ottenendo un semi-barocchismo squisito che fa pensare al Correggio. Nei ritratti, va dalla lattea placidezza della *Dama* della Galleria Carrara di Bergamo, fino alla monumentalità giorgionesca dell'*Andrea Odoni antiquario*, di Hampton Court, che ci viene presentato nel suo opulento robone di pelliccia, in mezzo a frammenti di sculture; dalla perspicuità holbeiniana dei *Due mercanti*, nella Galleria di Londra, e del *Vescovo De' Rossi*, nel Museo Nazionale di Napoli, all'impressionismo rembrandtesco dei tre aristocratici ritratti di Brera (tav. 56), i suoi capolavori più conosciuti (87). Fu già creduto opera del Lotto un famoso ritratto triplo, ora a Pitti, che veniva interpretato come una figurazione realistica delle *Tre età dell'uomo*, perchè il pittore vi affaccia in un'aurata penombra un giovinetto, un uomo maturo ed un vecchio calvo e barbato. Ma erronee appaiono alla critica d'oggi tanto l'attribuzione quanto l'interpretazione. Con ogni probabilità quel dipinto è l'effigie di tre musici stranieri, dimorati in Venezia nella prima decade del '500,

Digitized by Google

dipinta da Sebastiano del Piombo: il quale, come Giorgione, e come quasi tutti i pittori di Venezia di quel tempo, bazzicava musicisti e sonava e *cantava divinamente* (Vasari). Il vecchio sarebbe Giacomo Obrecht, contrappuntista fiammingo, e il giovinetto dai lunghi capelli, Filippo Verdelot, francese, che divenne maestro di cappella della Basilica di S. Marco (88). Lorenzo Lotto, che, al dire dell'Aretino, « fu uomo buono come la bontà e virtuoso come la virtù », ebbe la vita difficile e non conobbe nè la gloria nè la ricchezza: ma l'animo pio lo soccorreva nelle avversità, gli spianava la via alla grande liberazione. Morì oblato nella S. Casa di Loreto.

Giovanni Antonio Regillo, da Pordenone (n. nel 1483 - m. nel 1539 a Ferrara), imaginoso, vario e movimentato, modella carni degne del venturo Rubens. Subisce, dopo la scuola del dolce e un po' antiquato Pellegrino da San Daniele, d'Udine (1470?-1547), Ferrara e Tiziano, atteggiandosi a rivale contro quest'ultimo, ma incapace di sfuggire al sortilegio del grande plasmatore di capolavori e d'artisti. Gagliardia di moto, intensità di chiaroscuro, splendore di coloriti fanno dimenticar le sue mende, il disegno non impeccabile, qualche volgarità nella concezione, lo squilibrio inerente all'espressione, mediante i sensuali colori veneti, d'un mondo drammatico e tumultuario. Lascia diffuse opere a fresco, a Treviso, a Cremona, a Piacenza, espandendovi la sua vena violenta e profana, e sfoggiandovi un singolare atletismo, di cui il celebre *Cristo deposto nella tomba dagli Angioli* del Monte di Pietà di Treviso non è l'esempio più gradevole (89).

Treviso dà i Pennacchi, padre e figlio; il primo, Pier Maria (1464-1528), bellinesco grandioso nelle portelle d'organo con l'*Annunciazione*, all'Accademia di Ve-

Digitized by Google

nezia, dittico ammirevole pel robusto tratteggio, per la grazia severa delle figure, pei colori preziosi e metallici, per la ricchezza del fondo architetturale di marmi policromi (90); il secondo, GIROLAMO, detto DA UDINE (1497-1544?), eclettico, destinato ad oscillare fra gli influssi discordi del Giorgione, del Pordenone e dei seguaci di Raffaello. Trevigiano è pure ROCCO MARCONI (n. verso il 1489, m. nel 1529), alunno di Giovanni Bellini, autore di poche opere incontestabili. Cerca di raggiungere gli splendori fluidi del colore del Palma, ma si attiene alla composizione giambellinesca, agli scrupoli antichi. Non ostante qualche secchezza di fattura, il suo grande e drammatico *Deposto di Croce* dell'Accademia di Venezia, nel quale risuonano calmi accordi dell'arte del Cima, è uno dei quadri più belli della Scuola veneziana di transizione.

GIROLAMO SAVOLDO, bresciano (1480-1548?), artefice originale e solitario, è maestro unico nell'ombreggiare e nel panneggio. Sia un solo accordo, com'è la mantiglia di seta bruno-dorata, tutta gualcita di soffici pieghe, che copre il capo e le spalle della sua *Veneziana* civettuola della Galleria di Berlino, una delle più fresche macchiette di vita vissuta del Cinquecento; o sia l'opulenta orchestra di toni freddi dell'*Angelo e Tobiolo* (Galleria Borghese), capolavoro di bravura coloristica, nel quale cantano le note vellutate d'argento, di viola e di verde delle fronde e delle stoffe magicamente evocate, mentre l'umido crepuscolo serale ventila una luce elisia tra le piume delle grandi ali falcate del biondo Raffaele seduto sui massi: quando conosciamo un'opera del Savoldo, è la rivelazione d'un nuovo potere della pittura veneta. Egli sa ergere i suoi santi adusti, avvolti di copiose lane, sul luminoso schermo d'un cielo pieno di vapori d'argento (Brera),

Digitized by Google

e sa del pari tuffare i loro corpi muscolosi e il loro bigello nella bruna caligine del crepuscolo (tav. 57). Il Caravaggio si ricorderà di questo pittore, amico della notte e dei colori smorzati in penombre fumose. Avvenirista pei suoi tempi che concepivano la pittura in pieno trionfo di calda luce, stupefece coi suoi quadretti profani di soggetto o di sentimento, che gli servivano come pretesto per dire liricamente le magie dei lumi riflessi, dei fuochi nella tenebra, dei tramonti che fanno lottare luci d'intensità diverse sulle accidentalità del paese, sui toni trasfigurati delle carni, dei capelli e delle stoffe. Fu tra i primi, insomma, col Giorgione, a concepire la pittura in senso luministico, come problema di raggi ed ombre, come poesia d'effetto otticamente fantastico: ed è un glorioso precursore del Caravaggio, di Rembrandt, di Velázquez e di molti moderni.

Lucido e decorativo, pittor nato di quadri d'altare consacranti la tradizionale retorica della composizione religiosa, è invece GEROLAMO ROMANINO, pure bresciano (1485-1566). In lui nulla dello spirito di novità del Savoldo. La sua pala grandiosa con la Vergine e Santi, nel Museo di Padova (tav. 58), è una di quelle opere che d'una cappella fanno un'aiuola di pittura. La fotografia vi darà un'idea della facile e brillante costruzione, inquadrata da una volta a botte coi cassettoni borchiati d'oro, e da una splendida cornice a intagli con tondi di pittura giorgionesca: e anche vi renderà testimonianza del rigoglio di vita che anima i magnifici personaggi raccolti ai piedi della Regina dei cieli. Amerete quei tipi così veri nell'epica prestanza, sentirete l'agile slancio della concezione d'un pittore che trasporta sulla tela sembianze e forme piene di carattere, idealizzandole con la sola magnificenza della messa in scena. Ma chi vi porgerà intatta

Digitized by Google

la bellezza di quei toni, il cremisi della cappa di velluto del Vescovo che regge l'ampollina, l'oro del manto di broccato del Santo di sinistra, il viola paonazzo e l'azzurro della lauta veste della Madonna, che stacca sul verde ricco d'una tenda, quasi preclusa dal rabesco dei due angioletti maliosi, reggenti sul suo capo il velo e la corona?

Melanconia lombarda espressa con armonie coloristiche veneziane: tale la formula di due altri grandissimi artisti che operano in Brescia verso la metà del '500: il Moretto e il suo discepolo Giovan Battista Moroni.

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto da Brescia (1498-1555), inconfondibile per l'argento luminoso dei suoi toni, si diparte più dal Palma che dal Tiziano, di cui respinge i rossori sanguigni e le pingui musiche di ambra e d'oro. La sua facoltà d'imbevere atti e forme d'una calma poesia è simile al potere di trasfigurazione confortante di Bernardino Luini. Mansuetudine, amore pensoso e taciturno, senso pastorale della natura, la fede piana del cuore cristiano, che si effonde in larghe e serene immagini di santi e di sante, di messaggeri celesti, di pellegrini e di devoti: e soprattutto una mestizia carezzosa. Crea donne dalle forme ampie, suffuse d'un pallore soavissimo, cinte di sciamiti e di broccati gialli, ed esprime con commovente potenza la mansuetudine del Cristo assiso a mensa, il gemito d'amore e di contrizione della Maddalena che preme contro i piedi di Lui la testa ruscellante di capelli, e la bontà melanconica che si dipinge sul viso della Madonna o della Santa, quando il peccatore piega il ginocchio sul gradino del trono o sull'erba fiorita. La sua grande *Cena in casa di Levi*, in S. Maria della Pietà di Venezia (1544), coi colonnati dorici splendenti, con gli archi di verzura potata ricamati sul cielo, con la prospet-

Digitized by Google

tiva limpida e teatrale, con la variopinta animazione di ministranti, di serve e di nani, precorre, in tono minore, alle cene opulente di Paolo Veronese. La sua *Apparizione della Madonna ad un villanello*, nel Santuario di Paitone, presso Brescia, consacra la fede agreste, l'amore fervido degli umili per la Madre del Cristo, che ama apparire loro come una solitaria signora, fra l'estuare dei colli, tutti frinìo di grilli e fruscio di vento. Capace di colossali imprese pittoriche, come quelle che compì decorando, in collaborazione e in concorso col Romanino, suo maestro, la Chiesa di S. Giovanni Evangelista a Brescia (ivi fremono le folle, dilagano i paesaggi), egli si concentra in meravigliose elegie, come la *Maddalena ai piedi del Cristo*, della Chiesa di S. Maria in Calchera a Brescia (tav. 59) e in idillî sacri, come la famosa *S. Giustina che ascolta le preci d'un devoto*, gemma di poesia mistica e di festante colore, nella Galleria di Vienna. Le tonalità del Moretto, a base di dolci grigi-perla, d'azzurri e di paonazzi, bagnati da un limpido non squillante giorno, si velarono con l'invecchiare del pittore. Rossiccio divenne il suo colorito, plumbee le ombre e il tono assai freddo. Le opere sono ancora quasi tutte a Brescia o nel contado, o passarono nelle gallerie straniere. La Pinacoteca Martinengo possiede numerosi capolavori sacri: ma i ritratti più belli sono alla National Gallery. Egli rende con vibrazione contagiosa la mestizia dei magnati delusi dal potere e dal godimento, oppressi dalla Chimera che stende nel cielo grigio l'ombra della noia e della morte. Sapete che motto si legge in greco, sopra un pezzetto di stoffa cucito nella piumata berretta del conte Martinengo, nel ritratto di Londra (tav. 60) — un puro, profondo capolavoro? « *Ahimè! ho desiderato troppo!* » La melanconia di René e di Aroldo è diffusa sul volto pal-

Digitized by Google

lido, fintamente calmo, di quel giovane gentiluomo in ermellino, che, con posa svogliata da pascià, affonda un gomito in un cuscino, reggendosi la testa greve di tedio e di sogni. Intorno alla vacillante fiamma dello spirito, l'artista tesse un favoloso bozzolo di splendore pittorico. « Figura e stoffe, scrive Adolfo Venturi, arabeschi di ricamo e di luce, assimilano il singolare ritratto a un lembo di stendardo suntuoso ». Ma quelli erano tempi in cui l'angoscia romantica trovava presto la medicina nell'azione violenta — nella guerra — o nella religione. Il Conte Martinengo balzerà a cavallo, con indosso l'armatura damaschinata e il piumato morione, o, genuflesso sul marmo d'un sacello, invocherà la soave Madonna del Moretto, china verso la terra dolorosa, per soccorrere, dalla sua gloria, tanto il principe quanto il pastore.

I ritratti dell'alunno del Moretto, Giovan Battista Moroni (n. nel 1520 ad Albino, m. nel 1572), dedicati all'alta borghesia e alla nobiltà bergamasca, e sparsi oggi nei Musei di Milano, Brescia, Bergamo, Firenze e Londra, hanno, con uno splendore freddo di tonalità — nero, grigio, azzurro — una precisione quasi fotografica e una vitalità allucinante. Non v'è nella sua arte nè stilizzazione nè cerebralità: eppure quei suoi gentiluomini in giubbone foderato di martora o in snello abito nero aderente, che ti fissano cordiali o pensosi, additando un libro o una coppella di fuoco, o semplicemente tamburellando sui braccioli del seggiolone o gualcendo una lettera fra le dita, vivono, oltre alla vita fisica più colorata e piena, una vita interiore che li muta in simboli e che, imprimendo nella mente e nei sensi la loro personalità, sviscerata d'un tratto sotto i veli corporei, fa d'un tale, gentiluomo o giurista, podestà o prelato, un tipo granitico: il *Sapiente*, il

Digitized by Google

Pensieroso, il *Neghittoso*, l'*Arguto*... Per mano del pittore instancabile e incapace di ripetersi, tutti i personaggi della commedia e del dramma umano ci sfilano innanzi nelle spoglie e negli atteggiamenti imposti dal loro tempo e dalla loro qualità. Il sarto compunto e servizievole, davanti al suo banco, con le forbici pronte a mordere nel panno; il borghese sufficiente, dall'abito austero e dalla biancheria lindissima intorno al collo e ai polsi; la dama provinciale impennacchiata, con la sottana rigida e il ventaglione di piume; il gentiluomo in borzacchini e abito sbuffante di velluto alla spagnuola; l'uomo di guerra altero e cupo, fra celate e manopole; l'aristocratico distratto che stringe fra le dita una carta o si liscia l'orlatura di vaio del mantelletto; il dotto che, terminata la lettura d'un periodo, ti guarda e pure non si avvede di te; il vecchione rugoso e asmatico, sprofondato in un seggiolone, con la berretta schiacciata sul capo, con le mani scarne che si adattano macchinalmente ai braccioli del suo sedile; l'adolescente e la ragazzina in ghingheri: la vita insomma, come la si viveva dalla gente danarosa o nobile, in una piccola città lombarda del '500, piena di spirito di casta. Il *Ritratto d'un gentiluomo*, tutto nettezza di grafia e duro brillìo di maglie di ferro, d'armi d'acciaio e di piume variopinte, e il celebre *Sarto*, prodigio invece di morbidezza — due tesori della Galleria londinese (tav. 61 e 62) — vi porranno a contatto con la potenza di questo pittore provinciale ma universale. Il Moroni è il meno retorico fra i ritrattisti; si accosta ai grandi Olandesi per la verità limpida e proba, per il disdegno assoluto dell'abbellimento e per la nessuna eroicizzazione dei modelli. Esatto, psicologico, raffinato; a mio parere, con una punta d'ironia molto signorile: l'ironia propria di tutti gli svi-

Digitized by Google

sceratori dell'umana apparenza. Non così in alto egli seppe levarsi nella pittura sacra: ma, nelle sue pale d'altare, le teste dei santi sono vive come ritratti.

Maestri portentosi, tutti costoro: ma come dilungarmi sopra essi? E vorrei dirvi anche dei tersi ritratti di Giovanni de' Busi, detto il Cariani (1480?-1550?), un altro bergamasco, che a Brera ha una splendida *Madonna*, e dirvi degnamente dei maestri veronesi che rinnovarono la pittura, fino allora tutta mantegnesca o bellinesca, della loro città. Francesco Morone (1474-1529) e il suo alunno Paolo Morando, detto il Cavazzola (1486-1522), sono intensi nell'espressione e nel colore, ma ancora duri nello scorcio e nel disegno; molto più s'inoltra nell'ampiezza e nella libertà della nuova maniera Domenico Ricci, detto il Brusasorci (1494-1567), grande frescatore, eloquente talvolta come il Mantegna, caloroso come il Tiziano, capace d'assimilare la monumentalità michelangiolesca in copiose decorazioni delle facciate dei palazzi veronesi. Giovan Francesco Caroto (1470-1546), chiamato il *Proteo dei pittori*, oscilla fra gl'istinti nordici e il classicismo romano, ma crea bei ritratti pensosi, alla Giorgione. Antonio Badile (1516?-1560), coi suoi piccoli quadri vivaci di colore e occupati da fantastiche architetture e prospettive, apre la strada a Paolo Veronese. Francesco Torbido, detto il Moro (m. dopo il 1546), grande effigiatore dal vero, e decoratore di pregio, influenzato dal Giorgione e da Tiziano, lascia un sublime ritratto d'uomo barbuto a Brera, e tesse con colori pallidi e fumosi e con uno spaventevole realismo un capolavoro essenziale, nella *Vecchia* dell'Accademia veneziana (tav. 63): « quella donna, come scrive il D'Annunzio, rugosa sdentata floscia e gialliccia, che non può più sorridere nè piangere, quella specie

Digitized by Google

di ruina umana che è peggiore della putredine, quella specie di Parca terrestre che, invece della conocchia o del filo o delle forbici, tiene fra le dita il cartiglio su cui è scritto l'ammonimento: *Col tempo* ».

Ma sono costretto a tornar di volo a Venezia, ove l'incendio a cui il Giorgione apportò all'aurora del '500 il primo cespo di fuoco, vampeggia ancora...

Bastian del Piombo, veneziano apostata.

L'ala di Michelangelo ventò sulle opere della potente vecchiezza di Tiziano: ma quel soffio d'ombra e di dolore non valse a spegnere la baldanza di perenne primavera onde verdeggiava quel bosco. Percotendo lo spirito d'un artista minore, qual era Sebastiano Luciani (nato a Venezia nel 1485 - m. nel 1547), il turbine che esagitava i giganti tristi della Sistina aggelò la libera allegrezza veneziana di vivere e di dipingere, impose al sensuale colorista, all'ampio delineatore di beltà muliebri fulve e discinte, le frigide prove, le torsioni aride del cerebralismo. Bastian del Piombo (91), che il Vasari descrive assai neghittoso e dedito alla musica con abbandono, apprese la pittura da Giovanni Bellini e poi dal Giorgione. Ma, andato a Roma, fu sedotto dall'arte tragica e colossale del Buonarroti, padre incorrotto di corrotti figli. Fra il Veneto carnale e il Toscano macro e arso di pensieri sublimi, si stabilì viva amicizia, ma pare — è triste il pensarlo — che Bastiano abbia fatto del suo meglio per aizzar Michelangelo contro il rivale Raffaello, il quale, nello stesso tempo, operava nella metropoli pontificia. In Roma il Frate del Piombo aveva frescato pel Chigi nella Farnesina, insieme con Raffaello e con Baldassarre Peruzzi. Operando

Digitized by Google

accanto al geloso Buonarroti, egli guardava ora con occhio festoso il suo nemico trionfante; fors'anche, per non guastarsi con nessuno dei due, stillava a tempo la paroletta perfida che gli valeva la fiducia immeritata di entrambi. Piccoli torti e bassezze del genio! Comunque stia la cosa, il Frate del Piombo è un pittore tipicamente veneziano per la ricchezza del colorito, per la torpida gioia fisica che freme nelle sue figure, ma romano, cioè michelangiolesco, per l'ostentata muscolatura, per la severità e il colossale alquanto forzato del disegno: anzi è l'unico valoroso fra i michelangiolisti, l'artista che ha saputo assimilare talvolta la parte nutritizia di quel genio impervio. Cominciò con pagine di rara freschezza e larghezza, come il gruppo di santi e sante che adorna l'altar maggiore della Chiesa di S. Giovanni Crisostomo a Venezia. Ivi sembra che il Giorgione spanda l'incanto delle olimpiche forme e dei voluttuosi toni dai corpi sereni e possenti delle belle donne paludate, dei vescovi canuti e barbuti e del femineo Battista, avvolto il torso in un molle viluppo di velli e di stoffe. Il chiaroscuro giorgionesco avviva altresì di magiche armonie l'opacità del fondo fantastico di murature della *Visitazione* dell'Accademia di Venezia, sul quale le figure, ingolfate in vesti troppo ampie, brillano come fiori, d'una fusa allegrezza di azzurri e di viola. Torpore voluttuoso alla Palma il Vecchio grava i lauti nudi donneschi della *Morte di Adone* agli Uffizi, quadro in cui l'oro della luce e delle carni fu mortificato dal fumo del tempo. Ma il nume presente delle opere successive è il Buonarroti, il terribile scultore d'atleti. È Michelangelo che gli detta la sobria cupa *Flagellazione di Cristo*, a fresco, nella Chiesa di S. Pietro in Montorio, e l'assiso bronzino corpo del resuscitato che con impaccio displica le membra immani

Digitized by Google

dalle bende sepolcrali, nella celebre *Resurrezione di Lazzaro*, della Galleria di Londra; è Michelangelo che al pennello virile suggerisce le asciutte tarchiate figure di carnefici intenti a straziare con le tenaglie la giunonica nudità ambrata di S. Agata, la cui testa è tutta romana e raffaellesca pel tratto marcato, per i neri occhi selvaggi e i foschi capelli (Galleria Pitti) (tav. 64); è Michelangelo infine che geme nel tragico notturno incombente sul Cristo morto pianto dalla Vergine, nell'albore funebre del plenilunio che squarcia le negre sargie di nubi sopra un orizzonte di rovine (chiesa di S. Francesco a Viterbo). Capolavoro essenziale del Luciani, quest'opera possente per la sobrietà del concetto, per la pietà dell'attimo eternato, per l'impeccabile bellezza del corpo senza palpiti che giace sul fosforescente lenzuolo, appoggiato il capo ad un masso, al cui piede sbocciano umili fiori. Ma la composizione ricorda troppo nettamente la giovanile *Pietà* di marmo del Buonarroti in S. Pietro in Roma! Bastian del Piombo vince le suggestioni estranee alla sua natura di pittor veneziano nei mirifici ritratti, spiranti in uno energia e sogno, voluttà e volontà, sia che dipinga la bellezza ardente e vellutata d'una veneziana bruna dal pesante tesoro di trecce che sfiora il soffice d'una pelliccia, come nella *Bella* del Museo di Berlino o nella celebre *Fornarina* degli Uffizi (1512), già creduta capolavoro di Raffaello; sia che erga la figura triste d'un vecchio papa (*Clemente VII* al Museo di Napoli); sia che, con un misterioso accordo di nero, di grigio ardesia e di bruno, evochi in una sfumata ombra crepuscolare un pallido gentiluomo cogitabondo, come in quel prodigioso ritratto-poema di languore della Galleria Pitti che s'intitola l'*Uomo malato* (tav. 65); sia che resusciti e scolpisca (Galleria Doria in Roma) la figura austera

Digitized by Google

e caprina d'Andrea Doria, l'eroe genovese dei mari, con le fattezze di chi domina e sa dominarsi, con l'espressione fredda d'un uomo rotto alle fatiche del càssero e alle raffiche delle colubrine, con le mani lunghe, aride e nocchiute di chi plasma la vita e la storia (92).

Bonifacio Veronese
e le storie sacre in costume veneziano.

Dal Tiziano e da Palma il Vecchio deriva un pittore veronese che, dalla sua bottega affollata di cooperatori e di aiuti, inondò Venezia di larghe tele facili e ingenue, in cui si sbizzarriva, col pretesto della storia sacra, a cantare con le più brillanti variazioni l'inno di gioia che fremeva tra le acque, i cieli e i palazzi ingioiellati di marmo della sontuosa capitale delle lagune. Bonifacio dei Pitati, detto Bonifacio Veronese (93) (1487-1553), allievo diretto di Palma il Vecchio, è un artista divertente e ammaliante, capace di poesia sensuale più che di emozione. Egli fa della pittura una festa veneziana vibrante di colori, a cui cooperano tutti gli elementi di quell'epoca ingenua e pomposa e di quella civiltà avida di sfoggio e di sensuali diletti. I paesaggi più ridenti, le architetture più luminose, i costumi più ricchi e appariscenti, la musica, i cani levrieri e i bracchi, i cavalli pomellati, i paggetti vivicoloriti, i moretti lustri in attillate livree, le tavole imbandite su cui i dolci e le frutta mettono le loro note succose, e i vini la dorata effervescenza traboccante dai cristalli di Murano: tutto ciò ch'è bello, gaio, appetitoso, amoroso, curioso, screziato, dorato, purpureo, tutto ciò che distrae, allucina, sovreccita senza urti, appaga senza nausea, viene a far

Digitized by Google

parte obbligata delle sinfonie carnali che echeggiano sotto il pennello di Bonifacio. È un'arte da signori un po' inerti di fantasia, da gente aristocratica e guerriera che vuol riposarsi contemplando nella dorata cornice uno specchio idealizzato e intensificato della vita senza fremiti nè ansie, che la ricchezza sfondata e i sensi intatti le permettono di vivere. Per appagare quei magnifici gaudenti, Bonifacio ha da pensare poco e da dipingere con fasto. Simboli sottili o ascetiche melanconie stancherebbero presto le Loro Eccellenze, che guardano la pittura stando a tavola. Quindi la Bibbia si traveste, si maschera in gioconde vignette, nelle quali la vita contemporanea è riflessa nei suoi aspetti più lusinghieri. Il *Mosè salvato dalle acque*, stupenda pittura a Brera (tav. 66), potrebbe intitolarsi semplicemente *Scampagnata di gran signori veneti, con divertimento di musici, nani, cani e scimmie*. A piè di fronzuti alberi che spiccano sopra un paesaggio dorato come un sogno di primavera, dame e cavalieri in atteggiamenti svariati e galanti, amoreggiano, cantano, suonano. Il sole accende la pelle nivea dei seni, l'oro filato delle pettinature, il velluto striato e increspato dei giubboni e delle gonne fluenti. Nel centro del quadro, alcune gentildonne contemplano un bimbetto che si rotola in un nido di pannilini. Ecco tutto il conto della narrazione biblica! Parimente, senza alcun interesse pel contenuto morale della parabola evangelica, Bonifacio ha scelto l'edificante storia del ricco Epulone e del povero Lazzaro (tav. 67), solo perchè gli porgeva il destro di rappresentare nella fresca luce della sera un gran signore che si gode la frescura sotto un colonnato, in compagnia delle sue donne, e ascolta una bella voce femminile sposarsi al gemere d'un violoncello e agli accordi d'una mandòla. Quasi burbera o indifferente è la faccia di quel corpulento

Digitized by Google

patrizio che sembra godere la vita senza amarla: ma quanta poesia nelle tre cortigiane che lo circondano! Nelle loro espressioni ingenue e luminose rivive un'eco delle placide e caste donne del Carpaccio. Una, magnifica nel greve abito scollato, si mette la mano sul cuore che certo risponde ai palpiti della musica; l'altra, appoggiando la testa pensierosa alla piccola mano, ascolta, perduta in dolci e dolenti chimere, l'intreccio di voci che trasfigura le cose. La terza, bionda e sottile, è l'anima stessa della musica che sgorga dal suo liuto. E quando avrete finito di godervi il velluto a cupi colori degli abiti, la seta screziata e gallonata dei maniconi rigonfi, l'oro fulvo delle capigliature, la sagoma buffa del moretto che tiene aperto il quaderno della musica, il marmo lustrante delle colonne, la verdura dei pergolati, il pavone ritto sul muricciuolo e i numerosi personaggi secondari che si agitano od oziano nello sfondo, allora, se vi resterà un soldino bucato d'attenzione, gettatelo a Lazzaro cencioso che implora in ginocchio un tozzo, mentre il cane gli lecca le ulceri!

Affidate a Bonifacio un soggetto che non si confaccia con la sua naturale tendenza al piacere, allo sfoggio: e lo vedrete con un'abilità sorprendente sgusciar fuori dall'aridità del tema, con l'esuberanza della messa in scena, con la magia del colore trionfante. Nessun quadro è più fuso, più caldo, più lieto per gli occhi che la sua *Strage degli Innocenti* (all'Accademia di Venezia, come l'*Epulone*): e sì che ha dovuto introdurvi aguzzini col pugnale alzato e carne di bimbi intrisa di sangue. Ma egli mirava ad altro che alla vostra pietà inorridita! La perla della conchiglia è qui il gran gentiluomo in primo piano, a destra, quello che vediamo quasi di spalle, splendido e vermiglio come un papavero, nel suo costume pesante di raso e di velluto.

Digitized by Google

Per un uomo così, la vita doveva fruttificare gioiosa e violenta, in amori passeggeri e sensuali, in orgie senza nausea, in sane esercitazioni di muscoli, in desideri tangibili e corposi, ai quali l'azione succedeva immediata, tranquilla nella misurata forza. La *Strage degli Innocenti* di Bonifacio non è che una delle tante apoteosi della vita d'eccezione, largita dal fato all'aristocrazia di Venezia.

Paris Bordone
e la grande pittura veneziana di genere.

Più intimo, più lirico talvolta di Bonifacio, ma non meno assorto di lui nella festa del colore, nel tripudio delle sete e delle carni, è Paris Bordone da Treviso (1500-1571), ritrattista patrizio che tende a sfumare di giorgionesca melanconia l'arte voluttuosa e serena del Tiziano e del Palma, maestri dai quali discende. Tenera musicalità olezza nel quadro di Brera, gli *Amanti veneziani*, che sembra esprimere un simbolo o narrare una storia sentimentale: invece è il soggetto che i Fiamminghi e gli Olandesi svolsero tante volte con una cruda verità, non velando affatto i sentimenti dei due protagonisti e del terzo incomodo confinato nell'ombra. Un giovane, per acquistarsi le grazie d'una bella, le offre una collana d'oro, pegno d'un amore certo poco etereo e paziente. Non dico però che Quintino Metsys e Francesco van Mieris sarebbero stati capaci di creare il gesto meraviglioso di tenerezza e di pensosità della bionda giovane, tizianesca di forme e di carnagione, che appoggia la fronte al volto ombrato di rada barba del suo amante, vestito come lei di potente verde con riflessi d'oro (94). Pittor sacro mediocre, disegnatore non sempre impec-

Digitized by Google

cabile, epigone al Tiziano senza audacie proprie, Paris è un fornitore prezioso di documenti sulla vita privata della Venezia aristocratica del secol d'oro. Eccelle nel rappresentarci la mondana formosa, in piedi davanti alla toeletta, col barattolo del profumo aperto, scollata ampiamente, con le braccia grasse che escono dai buffi di velo delle cortissime maniche, col busto breve e la gonna di broccato cremisino a piegoni sovrapposti, intenta a far scorrere con un gesto negligente le matasse fluviali di capelli biondi fra le dita bianchissime (Museo di Vienna); la cortigiana veneta splendida e pesante, tarda nell'incesso e annoiata, incassata la fulgida carne nel goffo abbigliamento di raso, o col petto sbocciante nella sua perlata grassezza dal tumulto leggero dei lini, e con le trecciole color del grano che serpeggiano sulle morbide spalle; i magnati che giocano a scacchi, rigidi e apatici nei loro roboni paonazzi, sulla loggia d'una villa nel cui cortile di levigato marmo i fagiani tronfi passano grugando; o il gioielliere nella bottega, magnifico e grave come un doge, che maneggia l'iridata collana, le borchie e gli anelli gemmati, davanti all'occhio acceso d'una donna... Con questo maestro, entriamo decisamente nella pittura di *genere*, curiosa o procace, appariscente come il mondo che la determina. La *Gentildonna* del Palazzo Rosso di Genova (tav. 68) abbaglia con la fosforescenza delle profuse perle, col fior di latte della pelle, con la biondezza flava delle chiome. La creatura che si mostrò parata di tanta magnificenza, dovette incutere agli uomini lo stupore più che il desiderio.

Una leggenda veneziana suggerì al pittore il suo capolavoro complesso e facile. È la celebre scena del pescatore che presenta al Doge l'anello ricevuto da San Marco, oggi all'Accademia di Venezia. Un' Alhambra argentina

Digitized by Google

d'architetture palladiane sorge opponendo ai giochi del sole e della calda ombra, fughe diafane di logge e di colonne. Allineati ai due lati del trono dogale, i senatori, avvolti in cappe azzurrine, scarlatte e verdi, seggono in adunanza plenaria, gestendo con pacatezza. Gli orli delle zimarre si affaldano sul rabesco d'un tappeto orientale che scorre sui marmorei gradini degli stalli. Il pescatore, robusto vecchio della laguna, è tratto verso il doge proteso, da un magnate in grande mantello di velluto. Ai piedi della scalèa, una folla di barbuti messeri in toga e in berretta, commenta con gesti parchi il miracoloso avvenimento. Un Turco in turbante rialza l'orlo del suo zamberlucco. Questo quadro lussuriante di seta, di marmo e di luce, sembra il sogno d'un artista: ma invece è un fedele quadro di costumi, possibile, nella sua bellezza gioiosa, solo a Venezia.

Il Bordone, che visse fra simili splendori, e che fu chiamato alla corte di Francesco I, tant'era celebre, amava la vita silente e umile della campagna: cercava e trovava la pace vera nella sua *caseta de muro coperta de copi*, che aveva nel borgo di Lovadina....

Con Paolo Veronese nella grotta degli opali.

In una fantasia romantica e hoffmannesca, che fu loro ispirata da una visita fatta alla città di S. Marco nel 1855, i fratelli De Goncourt fingono che l'allucinato protagonista sogni di scappare per calli e canali, con l'*Apoteosi di Venezia*, di Paolo Veronese, che orna il soffitto della sala del Maggior Consiglio, arrotolata sotto il braccio. Un lago ovale di tela dipinta! Il fortunato ladro grida la sua gioia frenetica in un ditirambo ch'è la più appassionata ed esatta

Digitized by Google

definizione del grande pittore: « Sei mio, vermiglio del Veronese! porpora, fiamma, mantello degli dei-eroi! fiaccola di Elios, che si sprofonda nel vento e nel mare! Sei mio, grigio del Veronese! grigio argentino che immergi in un fiore di stagno, in un'ombra di perla, le architetture festive, i portici superbi di colonnati, ne' quali si agita la pompa, delle nozze felici! Ti posseggo, blu turco del Veronese! azzurro dei cieli fatti di smeraldo dalla patina del tempo! Ti posseggo, giallo del Veronese, che cogli lo zolfo nel cuore delle giunchiglie e spargi topazi nel croco delle vesti! Sei mio, biondo del Veronese! biondo di Venezia, che emuli le fulve spighe del grano nei mille serpenti delle capigliature spolverate di sole! Sei mio, o tu che fai sporgere, sulle teste inclinate, cestelle di capelli in cui freme il meriggio come una farfalla d'oro! Ti posseggo, luce del Veronese! luce degli occhi innamorati del colore! bagno di chiarori! aureola che palpita carezzando con aria e con fuoco, dal tallone alla nuca, un Olimpo d'apoteosi! Ti posseggo, color dei colori, mazzo incantato di tutti! Siete mie, o rose, toni di carne di fiore su gomiti e ginocchi! Siete miei, splendori di madreperla su torsi beventi i raggi a piene spalle! Sei mia, ombra delle ombre calde, in cui la luce tace e dorme e il crepuscolo riflette il sole. Vi posseggo, alfine! Ti ho tutto in mia mano, o miracolo! segreto della vita! furto di Prometeo! — carne del Veronese! E voi, grigio! rosso! blu! giallo!... ».

Questo brano, screziato come un dipinto del CALIARI, mi esime dal coniare gli aggettivi color di meriggio che ci vorrebbero per definire Paolo, la cui arte è imbevuta di raggi di sole e di bisso lunare. Fra i pittori veneziani, egli è di gran lunga il più riccamente sensuale, il più spendereccio di luce estiva, di logge marmoree, di broccati e rasi,

Digitized by Google

di pelle nivea o dorata e di flavi capelli, di piume vaporose sui tocchi e di gemme sui petti, di lustro pelo di cavalli e di seta argentea o pezzata di levrieri. Quali effetti d'orientale mollezza e di musica voluttà non sa egli ottenere, quando fa sfiorare da uno scettro d'oro o da un ventaglio di piume scarlatte l'ermellino d'un manto, quando impiglia la coda sanguigna d'una toga nelle colonnine di una balaustrata di marmo verde, quando getta il riflesso d'una nube d'argento sulla piega d'una gonna di rigido raso color d'albicocca o di mammola chiara, o sulla rotondità d'un busto pagliettato d'oro o sul latte d'una spalla nuda! Come in Bonifacio, davanti alla magnificenza inaudita della messa in scena, l'interesse pel dramma dilegua. Mentre il carnefice negro pianta il coltello nel cuore a S. Giustina, chi bada ad altro che ai riflessi del manto e del vestito di quella damina scollata, dagli occhi volti al l'insù? (95). Quando San Giorgio, nudo fino alla cintola, viene trascinato al supplizio (96), l'anima è assorbita dall'occhio che vaga inebriato in quell'incanto strano e assurdo di nubi che sorreggon santi, di cherubini che si gettano a capofitto dalle altitudini inondate di cobalto, librati sulle ali come farfalle enormi, in quel bazar luccicante d'armi, di corazze, di turbanti orientali, in cui si agitano le muscolose e gagliarde figure degli aguzzini, mentre due cavalli con l'occhio quasi umano fissano stupiti quel trofeo d'uomini e di cose vellutate o ardenti di colore. Le *Cene* del Moretto da Brescia e di Bonifacio Veronese (non parlo neppure di quelle, umili e tutte interiori, dei Fiorentini), ad onta della loro ricchezza festosa, parrebbero povere e tristi, messe a confronto con le sue, enormi, con quei banchetti olimpici che empiono una parete di salone di museo di un'abbagliante ridondanza di gioia, fastosa

Digitized by Google

gioia che si sparge dai larghi cieli sereni solcati da nuvole candide orizzontali, che ruscella dall'alto delle imperiali architetture a colonne scanalate, fin su le balaustre affollate di spettatori, fin sulle mense ingombre di coppe e di piatti d'argento, assediate da centinaia di commensali, bloccate o aggirate da una turba vivicolore di servi, di scalchi, di portatori di vino, di musicanti, di buffoni e di snelli levrieri, biondi come il vin di Cipro che zampilla dalle anfore. Le sue *Nozze di Cana* (1562) (97), al Louvre, sono l'apoteosi del mondo in ciò che contiene di serenamente beato, di superiore e d'indifferente a quell'altro lato, il lato nero che Rembrandt canterà col suo epico realismo trasfiguratore dei poveri, dei brutti e degli infermi. Centinaia di personaggi seggono a mensa, serviti e divertiti da centinaia d'altri. Francesco I, Carlo V, la regina Eleonora di Francia, la regina Maria d'Inghilterra, il sultano Solimano I, Vittoria Colonna, il Marchese di Pescara, nel più ricco apparato di loro serena prosperità, bevono il vino in nappi d'oro, mangiano i frutti dorati e le carni vermiglie, parlano o ascoltano dipanarsi il rabesco argentino della musica (98). Mosso da una fervida prurigine di creare immagini pittoresche, Paolo ha colmato di figure bizzarre e inutili questo gigantesco poema. L'aneddoto vi moltiplica i suoi gustosi capricci, la follia qua e là vi agita il suo tinnulo sonaglio. Non mai la vita fu così fluvialmente ricca e spensierata: ma non mai la pittura fu più splendida e cortese verso la sete innata dell'uomo per le gioie dell'occhio! Povero Caliari! Un giorno il suo bollore creativo gli giocò un tiro crudele. Dipingeva un immenso e magnifico *Convito di Levi,* la tela che oggi ancora nell'Accademia veneziana dispiega, nella piena luce di un arco di trionfo, aperto sul miraggio del cielo, una teoria iridescente

Digitized by Google

di signori seduti a banchetto intorno al Cristo, e di servi e guatteri variopinti che ministrano le vivande; e l'estro gli dettava le più bizzarre trovate pittoriche, superflue certo, ma deliziose: alabardieri armati alla tedesca, buffoni col pappagallo in pugno, un servo a cui vien sangue dal naso... Qualche anima obliqua e zelante riuscì a farlo tradurre davanti agli Inquisitori: e quando quei giudici aggrottati gli chiedevano sgrammaticando se « li pareva conveniente che alla cena del Signore si convenga dipingere buffoni, imbriachi, todeschi, nani et simili scurrilità », cosa che lo faceva sospettare niente meno che di luteranismo, non potè che rispondere: « noi pittori si pigliamo la licentia che si pigliano i poeti e i matti », ed accolse a testa china la sentenza che lo obbligava ad emendare la pittura troppo sbrigliata.

Le *Cene* sono certo le composizioni più sfoggiate di Paolo Veronese: ma, nello stesso stile, che sembra una mascherata principesca, egli ha dipinto una folla di quadri sacri o mitologici, di ritratti e d'allegorie, profondendovi i tesori più opulenti del lusso, del colore e della luce. La donna veneziana vi trionfa nell'abbagliante freschezza della sua pelle e nel sole filato delle sue chiome, tutta frusciante di sete e broccati grevi, su cui gli ornati e i fiorami d'oro, ricamati di bricciche e gocciati di perle, s'intrecciano e rincorrono in un gioco cangiante come la danza delle ondicine sotto i dardi del sole. Il martirio, la strage, l'adorazione di Dio, la pia leggenda, la sensuale favola pagana, l'allegoria morale, l'epinicio esaltante la gloria di Venezia, tutto gli detta l'*apoteosi della donna*. Qual è il centro ottico e morale, abbagliante come un raggio di sole, che mi attrae e mi fissa nel turbine di luce della gran tela di Padova, il *Martirio di S. Giustina?* (99). Non il Pa-

Digitized by Google

radiso torrenziale di chiarità, che s'apre in alto fra le angeliche orchestre, non l'ondata di putti rosei che piomba a turbine verso la terra, pronta a bere il sangue d'un nuovo sacrifizio; non l'argentina e quasi immateriale morgana d'architetture, di cupole e di torri che sorge sull'abisso opalino del cielo; non il brutale rutilante groppo delle guardie in corazza, degli sgherri seminudi, dei soldati bravanti. Come la perla nel chiostro argentino d'una meleagrina mostruosa, io vedo brillare nel mezzo di quel turbine di forme e di fulgori — e tutto oblìo per essa — la gialla serica veste di colei il cui volto raggiato dal sole, le cui mani tese all'infame corda, i cui ginocchi piegati per la morte, sono la gloria del sesso che più sa amare e credere, e morire per l'amore e per la fede. Salgono dal piede dei sontuosi troni, fino a perdersi nei vapori dell'etra, le colonne scanalate, cinte di sciarpe di drappo, a cantar la purità e la gloria della Madre del Cristo, florida e mansueta come le belle giovani del contado veronese: e Caterina, per sposare il Putto, rovesciato come un gattino sul grembo materno, veste l'opulento abito a scollo di raso broccato e cangiante, e le collane e i veli della gentildonna di Venezia, mentre gli angeli ricciuti cantano a battuta il tenero epitalamio (tav. 69) (100). Nell'enfatica prosopopea dei gesti e delle passioni virili che popola i suoi quadri di statue eroiche, talvolta la donna pone la nota intima, umile, gentile. Accoccolata ai piedi del Cristo, intinge il dito in un vasetto di profumo e guarda estasiata il volto divino, tutta piena d'ardore di servire... (101). Inginocchiata sul freddo marmo, porge i bei fanciulli fiorenti al passaggio del genitore tratto al martirio, perchè egli scoppi in lacrime e, spetrata la sua fiera brama di sacrificio, torni salvo a goderli, a baciarli... (102). Eccola prostrata, sull'orlo della

Digitized by Google

morte, sfatta di dolore, piegata come un fiore svenuto, nelle braccia delle umili compagne, mentre le nubi violacee del crepuscolo scorrono pigre, radendo il profilo angoscioso dei tre crocefissi... (103). Altre volte è invece l'incursione della beltà provocante, della fresca grassezza, della biondezza di miele, il mirifico frusciare e svariare di sete e velluti intorno a corpi di cui indovini il ghiotto splendore, l'aroma perturbante: volti calmi e sorridenti, di un'ovalità pienotta, pettinature bipartite, con crespe, trecciole, riccioli folletti, diademi e colubri di perle; scolli lattei, bustini brevi e lassi che sfociano in un estuario luminoso di moerro, di sciamito, di seta rigida, storiata come una tappezzeria a colori morti, o fiammei, con fogliami, boccioli e corolle d'oro... Le scene della Bibbia chiamano a raccolta i fiori di beltà della corte della Dogaressa, in paesaggi di parco o in levigato squadro d'architetture classiche. E il trionfo della donna veneziana si muta in inaudito trionfo dell'arte di Paolo, nei due dipinti che più fanno glorioso il Palazzo Ducale della città-regina: il *Ratto d'Europa* (tav. 70) (104) e l'*Apoteosi di Venezia* (tav. 71) (105). Tenero e seducente il primo, come un'ecloga; il secondo squillante e sontuoso come una marcia trionfale. Un toro bianco, accovacciato sull'erba d'un Eden mitologico tutto alberi fronzuti e lontananze azzurrine, fa il primo movimento per alzarsi, reggendo sul dorso una splendida fanciulla, Europa, che le amiche sorreggono ed aiutano a raccogliere l'amplissima veste. Un riflesso elisio, tra verde, viola e oro, inonda l'atmosfera e palpita sulla nudata spalla dell'amazzone ingenua, la quale ignora che nel manso bestione che la regge, mentre i putti volanti gettan fiori e ghirlande, si nasconde Giove scaltro e

Digitized by Google

innamorato. Questa tela strana e avvincente si direbbe concepita da un galante pittor francese della Reggenza, per un salotto rococò, ma eseguita dal pennello impregnato d'arcobaleno e di polvere di perle d'un genio del Rinascimento, per una reggia. Ed è nel ciel d'oro di quella reggia che Paolo incrosta, come in un prodigioso castone, la sua *Incoronazione di Venezia* (tav. 71). Proiettati e bilicati in un formidabile scorcio, esseri e architetture sembrano scalare con empito subitaneo le altitudini in cui il vento sferza e il sole dardeggia. La Fama scende, con un tuffo violento che le scompiglia i panni e le membra, a posare il diadema sul capo superbo della Regina, assisa sopra un trono di nubi, fra due colonne immense che si torcono a spira come fiamme coagulate. I simboli della prosperità, della forza, della potenza le seggono intorno, umanizzati in donne vestite d'oro o ignude, su la cui lauta bellezza domina spavaldo l'atletico torso di Marte. In basso, appoggiate a una loggia di marmo, le donne veneziane coi pingui seni mal costretti dai busti, le fanciulline linde come fiori, i gentiluomini, i legulei, i mercanti, i Turchi, guardano, plaudendo, la mirabile apparizione. Più in basso ancora, dove il palazzo da racconto di fate si appoggia per lanciare nel cielo di turchese le trivellanti sue colonne, due guardie sopra enormi palafreni, due sacripanti in corazza e barbuta, caracollano in mezzo al popolo, testimone felice della grandezza del suo Stato. Festa in terra, festa in cielo: il trionfo di Venezia, repubblica e femmina, doveva fatalmente essere la consacrazione della donna veneziana e il capolavoro di Paolo Veronese, il pittore privilegiato della luce e del fasto.

Paolo Caliari da Verona, detto *Paolo Veronese*

Digitized by Google

(1528-1588), si formò prima studiando i maggiori maestri di Verona, il Caroto e il Brusasorci. Antonio Badile, eccellente nel trattare le architetture e raffinato nelle armonie dei colori, gli insegnò poi la pratica dell'arte (106). Ma, venuto a Venezia (1555), s'innamorò del Tiziano. C'è Paolo Veronese più che in boccio, nella *Presentazione della Vergine al Tempio*, capolavoro del Cadorino, tutto schieramento di folla e sfarzo d'architetture. Il senso che mancò al Vecellio, spirito sintetico e vigoroso, la *decoratività pura*, irruppe dalla sua natura sensuale ed esuberantemente pittorica. Tutto nelle sue mani si mutò in perlato rabesco di luminosi colori, in euritmia di facili forme. Il drammaturgo in Paolo è pressochè nullo; lo psicologo fa difetto; il realista coglie in lui solo i lati iridescenti della natura. Lirico, adunque, e strabocchevolmente pittore. Introduce nell'arte una sua nuova e inestinguibile malia di luce e un prisma violetto e azzurro di colorazioni che cambia di punto in bianco l'indirizzo cromatico della Scuola veneziana. Se Giorgione, il Palma e Tiziano fanno rosso e dorato, se Bastian del Piombo dipinge avorio antico con fumolenze e porpore, se Bonifacio è variopinto con rossi e verdi sugosi, se il Tintoretto soffia onde di piombaggine nei suoi abissi rubescenti e azzurri, Paolo intona con sfumature indicibili la fanfara fresca e mattutina degli argenti e dei violetti aurati. I pittori non hanno dimenticato più le gioie dei suoi scrigni, i suoi limpidi verdi imbevuti d'oro, i suoi rosa inteneriti e molli, i suoi citrini splendidi, i suoi rancioni cangianti come il mare all'aurora. Nel '700, che esagererà le ombrature profonde del Tiziano e del Robusti, il Tiepolo riprenderà l'orchestra platinata e serica di Paolo, gli rapirà l'ala

Digitized by Google

dei suoi scorci, il vapore delle sue nubi, il miraggio delle sue città fantastiche, la bellezza molle e fastosa delle sue donne. E gli rapirà anche l'arte di trasformare con la pittura un palazzo in una reggia fiabesca.

Paolo Veronese decoratore.

Ideale creatore di complessi decorativi nei quadri di storia, di quali meraviglie non era capace Paolo Veronese, quando il Palazzo Ducale della Serenissima o la carena d'un soffitto di chiesa o la villa d'un patrizio gli porgevano agio di sposare la pittura alle propizie accidentalità d'un organismo architettonico? Riquadri, ovuli, spicchi, triangoli e tondi egli colmò con l'ebbra giovinezza delle sue figure e con l'azzurro effuso dei suoi cieli. Nella Biblioteca del Palazzo Reale è l'allegoria della *Musica,* col gruppo versicolore di belle donne in scorcio, dal petto e dalle braccia luminosamente nudi, che toccano la mandòla e il chitarrone, a piè d'un imbasamento marmoreo, sbirciate dall'occhio losco d'un fauno di pietra. Nel Palazzo Ducale è la gloria della Repubblica che s'incarna in donne magnifiche, in maschi rubesti, in vecchi leonini, fra simboli delle attività, delle virtù, delle grandezze umane. Ma le allegorie di Paolo non sono fredde statue con un'etichetta: sono creature concrete, che trasudano la sana e gioconda vita veneziana. Fanno una parte in una mascherata patriottica splendida: ecco tutto! E la fanno così bene che sembrano nate proprio per vivere da regine, da geni, da fate! Venezia in trono, con lo scettro della potenza, la Giustizia con la bilancia e il brando, la Pace colla fronda d'ulivo, la Fede che carezza un alano, la Semplicità che tiene in grembo una colomba, l'Industria che

Digitized by Google

contempla contro il cielo il miracolo d'una tela di ragno: disposte su piani obliqui, librate in equilibri vertiginosi, assise placidamente a piè d'una colonna o d'una scala di marmo, o slanciate a volo come aquile: comunque Paolo vi abbia collocate, vestite orgogliosamente o denudate con decoro, e atteggiate con abilità di coreografo mago, vi riconosco e vi saluto, belle *pute* di Venezia, con la testina tonda, lo sguardo dolce e vuoto, la pelle bianchissima e i capelli d'oro! — Nel soffitto della chiesa di S. Sebastiano, l'artista, che ha già colmato di pale il coro e le cappelle, profonde l'allegoria e la storia sacra negli ovati e nei quadri, abbracciati da figure monocrome, come se l'estro non gli desse pace, come se i pennelli, in lieta frenesia, prendessero a imperversare da sè sui telai pronti! È il Trionfo di Mardocheo, con gli enormi cavalli digrignanti che sembrano sorgere da una voragine, che galoppano irosi nel vuoto; è la pompa torreggiante del trono di Assuero, chino a incoronare la desiderata bellezza di Ester voluttuosa. Ed è fin sulle portelle dell'organo il dilagamento dell'accesa fantasia: la Piscina probatica — atleti seminudi tra colonne corinzie — e la Purificazione della Vergine, corteo di sacerdoti barbuti, di formose matrone e di vivaci fanciulli, stagliato sul turchino d'un cielo in cui sfioccano gli strati di platino dei meriggi di Venezia.

Nelle ville decorate da Paolo verdeggia l'amore per la vita semplice, per la natura beata e rigogliosa, anche sotto la camuffatura mitologica e l'allegoria. Paolo affresca dapprima, con abbondanza ma con giovanili timidezze, la Villa dei Soranzo, presso Castelfranco; più tardi (1553-54), coadiuvato dall'alunno Battista Zelotti, addobba di ridenti mitologie, di storie romane e di personificazioni delle Arti la villa Emo a Fanzolo. Ricchi partiti architetto-

Digitized by Google

nici finti coi colori inquadrano le scene classiche del Castello Colleoni a Thiene: classiche, dico, per l'argomento, anticlassiche per il calore che anima le facili anacronistiche invenzioni dell'artista. Una saporosa familiarità è il timbro palese e dominante del complesso decorativo (1567-68) che della villa Barbaro, ora Giacomelli, a Maser presso Treviso, concepita dal Palladio, fa un ombroso serenante eremo della pittura. In una volta a crociera, otto sonatrici, tarchiate popolane, col loro strumento, aspettano la battuta, ritte ognuna in una nicchia. Paggi e contadinelle s'affacciano a finte porte semiaperte, per ascoltare il concerto. In pieno cielo, sulla breve gioia dei vivi, si libra la gloria inoffuscabile dell'Olimpo, circoscritto in un ottagono colmo di nudità luminose, di sete smaglianti, di concentriche colorate nubi. Ai quattro angoli dell'ottagono pendono spicchi pentagonali con le maschie o voluttuose personificazioni degli Elementi: Vulcano, Cibele, Nettuno, Giunone. Al di sotto ancora, è, affacciata a logge massicce dalle variegate balaustre e dalle colonne a spira, la vita verace: i Veneziani e le Veneziane d'alto lignaggio, nei loro costumi rigidi e pomposi, che guardano in giù, cercano ancora le scomparse coppie danzanti un giorno la pavana e il *mattaccino* sul lucido pavimento, scomparse come fantasmi nell'ombra piena di riflessi che regna le sale fulgide di pitture mute (107).

Fu Paolo uomo semplice e buono, casalingo e alieno da cupidigie di gloria. Passò la vita al lavoro, coadiuvato dal fratello Benedetto: e ogni suo piacere poneva nell'arte, nell'amare i figli e nel far musica. Schietto e limpido come i suoi colori, insomma. L'eredità artistica, allo scomparire del suo genio, non fu raccolta degnamente da nessuno, o almeno occorsero molti anni perchè sorgesse

Digitized by Google

un artista, il Tiepolo, capace di assimilare un così grande tesoro. Alla morte di Paolo, la pittura veneziana si dibatteva già nelle spire tenebrose della decadenza. Gli imitatori non fecero che scimmiottare la magnificenza delle prospettive e delle fabbriche, l'affollamento turbinoso delle comparse. Anche i moderni poterono ben rapirgli il segreto della coloritura festosa e leggera, i timbri cristallini dell'arpa pittorica: ma non trovarono gli argomenti e le idee degni di quella veste di gemme. Con squisita grazia, Eva Tea chiude un profilo del Veronese, con queste parole: « Doge della pittura, Paolo Caliari gettò il suo anello magico nelle Lagune; nessuno lo ha ancor ritrovato » (108).

Col Tintoretto sulle falde del Sinai.

Nella Sala del Maggior Consiglio infuria una tormenta di pittura, tale che rimanete accecati, in estasi e coll'emicrania. Abbassate il capo, ora che vi siete guadagnato il torcicollo esplorando il *Trionfo* del Veronese nel gran soffitto. Una nebulosa fumida di raggi e di volti invade l'immensa parete di fondo, al di sopra degli stalli severi della defunta autorità. È la fatica più aspra del genio più enorme della scuola veneta: il Tintoretto. Questo *Paradiso* forsennato, vertiginoso, quasi infernale, è la parola stentorea della pittura che sta morendo, l'ultimo squillo rauco dell'eroe che s'accascia.

Jacopo Robusti, detto il *Tintoretto* (n. a Venezia nel 1518 - m. ivi nel 1594), si contrappone a Paolo Veronese come il simún al vento etesio, come il mare in tempesta all'azzurra placida laguna. Scrive coi corrucciati colori drammi ed incubi; tormenta l'indolente creatura di

Digitized by Google

voluttà e di luce, ch'è la pittura veneziana, finchè pensi e dolori, finchè si torca e gridi. Riesce a farle esprimere non solo l'ebbrezza, lo sfarzo, la felice potenza, ma lo spavento, l'angoscia e la morte. Nel *Paradiso* tintorettiano, che affolla e sospende nel vuoto angioli e santi numerosi come gli astri di Galassia, in quel polverio di figure gesticolanti che sembrano cavalcare sull'ala dei tifoni, v'è l'eccesso del genio dell'uomo che sintetizza e chiude con una porta di rame il Cinquecento veneziano: natura in tempesta, cupa e tormentata, spinta alle iperboli ed alle bravure e spesso traviata dal furore della sua potenza. Figlio d'un tintore veneziano, nacque col colore negli occhi e nel cervello, attinse il senso cromatico dall'iride dei marmi, delle acque e dei cieli della sua città, e dalla tinta verde e violetta in cui tuffava le mani nella bottega paterna. Un delirante amor dell'arte lo assale giovanissimo. Si pone allo studio sotto il Tiziano e progredisce con tale violenza che dà ombra a quell'uomo dall'olimpica inarrivabilità. L'esempio del sereno pittore cadorino, alieno sempre dai rovelli e dalle furie nelle sue maggiori espansioni, non sviluppò in lui che l'innato senso del colore e dello splendore plastico. Isolandosi come un eremita, senza altro maestro che la propria volontà e il proprio genio, egli s'impose una disciplina eroica che consisteva nel disegnar dal nudo, nel far anatomia sui cadaveri, nel copiare modelli d'argilla drappeggiati, percossi da illuminazioni strane o mossi in scorci di spaventosa difficoltà. Si fece sempre una legge dell'arduo, dell'intentato, del cozzante, del gigantesco. Non v'è torsione di muscoli, scatto di volo, appiombo fulmineo di caduta, contesa di luce e d'ombra o rottura violenta di linee e di ritmi ch'egli non assalti e non domini con un ardore quasi furioso.

Digitized by Google

L'estro ribollente e la brama di novità e di forza lo attaccarono poi allo stile veemente e triste di Michelangelo (109): il quale, adorato prima nei calchi delle Tombe medicee e poi direttamente nel sublime *Giudizio* della Sistina, non fece che imprimere maggiore slancio alle inclinazioni naturali d'uno spirito affine solo in parte al suo. Il Buonarroti era un pensatore e un mistico; il Robusti, se superò di gran lunga il torpore intellettuale dei corregionali, più portati a riprodurre l'attraente maschera della vita che ad analizzarne le profondità, non raggiunse i picchi di pensiero che Michelangelo fece scalare ai suoi titani in corruccio. Sfoggio di anatomia, culto dell'erculeo e dell'impetuoso, volitare dantesco di corpi contratti o distesi, predilezione per le espressioni di furore e di sofferenza: ecco quanto il Tintoretto ebbe di comune col genio di Caprese: ma non gli rapì la tragedia interna, il pianto d'anima cristiana, inconsolabile se non in Dio. Nel pittore veneziano c'è un gusto realistico quasi volgare, che avrebbe offeso Michelangelo, un talora acre sentore di vita vera, che avvolge non senza urto le rappresentazioni del dogma. Nella sua *Annunciazione* della Scuola di S. Rocco a Venezia (argomento che Paolo Veronese trattava con aristocraticità di tinte gemmee, incassandolo in una lumiposa architettura di marmi) (110), l'Arcangelo, seguito da uno stormo d'angioletti, si precipita come una raffica, da una finestra, nella stanza borghese ove la Madonna, che fra sedie spagliate e suppellettili prosaiche, leggeva un libretto, fa un gesto di paura. Un pilastro di muratura scrostato, reso con minuzia olandese di particolari, divide il locale da un cortile ingombro d'assi, di trucioli e listelli, un vero cortile da falegname, in cui S. Giuseppe maneggia la sega. Nella *Lavanda dei piedi* del Monastero dell'Escu-

Digitized by Google

riale, il centro della poderosa prospettiva è il gruppo sgarbato d'un discepolo che cava i calzari ad un compagno rovesciato sul pavimento. Nelle varie *Cene* del maestro, sprofondate nella penombra d'una taverna sotterranea o folgorate dal sole, cani e gatti, fiaschi e barilotti, sedie scompagnate, pitocchi e serve in faccenda pongono note dimesse, che troveremo tali e quali nei dipinti aneddotico-sacri dei Bassano (111). Questo modo di concepire la storia sacra con un naturalismo vigoroso ma rude, fa pensare alle potenti stampe del Dürer, delle quali più d'una ha dovuto piacere al torrenziale pittor veneziano. E il Robusti è l'antipode di Michelangelo, anche quanto a metodo di concezione, le opere del Fiorentino non essendo quasi tutte che immensi frammenti, spesso squisitamente finiti, d'opere colossali, rimaste nel crepuscolo del sogno; mentre le tintorettiane hanno per lo più il carattere d'improvvisazioni, ma stanno da sè, solitarie come torri o legate da una correlazione ideale, come gli episodî d'un poema titanico. Naturalmente, nella sua opera, folta come un bosco sacro dell'India, il divino e il perfetto sfiorano l'embrionale e l'eccessivo; più d'una volta l'esuberanza delle invenzioni ha qualcosa di barbaro, di congesto, e la tecnica, sprezzata fino allo scherno, consacra solo in parte lo sfolgorio delle idee. I Veneziani dicevano: *Tintoretto ha un pennello d'oro, uno d'argento e uno di piombo*. È vero. Spesso il pennello di piombo guasta i miracoli della sua immaginazione o compromette la durata dei capolavori (112). Ma comunque, se si è artisti, se si possiede il dono dell'allucinazione interiore, davanti a questo mago si cade subito in *trance*, la fantasia divampa e comincia a dipanare cabiri e saghe. Nel loro assurdo, si sentono necessari e sublimi quegli sbattimenti furiosi di

Digitized by Google

linee e di luci, quei turbini di corpi sospesi nel vuoto, quei voli a strapiombo d'angioli o di dannati che il vento scompiglia come fiamme di torce. I soggetti? Tanti quanti ne crea la vita, quanti la storia sacra ne narra, quanti la poesia ne suggerisce, quanti ne materia medianicamente il genio: la raccolta della manna che imbianca come grandine le rocce del deserto, calpestate dalle fameliche turbe (113); la sorgente miracolosa che zampilla con violenza esplosiva al tocco della bacchetta di Mosè (114); S. Giorgio che assale il drago sulla riva scoscesa del mare, mentre l'uragano accavalla le nubi, sconvolge le piante, gela con la medusa del fulmine le spettrali muraglie d'un castello (115); i morti che risorgono impigliati nelle zolle e nelle radici, madreporizzati in orrende crisalidi d'ossa e di muscoli, e i dannati del Giudizio che, fulminati dalla divina sentenza, rovinano nelle cateratte muggenti d'una riviera infernale, con la violenza bruta di macine (116); la piaga biblica dei serpi che avvolge di squame verdi e fulve, atletiche membra convulse, che empie una bolgia di Laocoonti urlanti (117); la pestilenza che sforna dai neri angiporti degli ospizi e delle piscine la carne irrigidita e livida dei morti, mentre braccia disperate invocano tregua dai cieli (118); conviti che oppongono alla giovanile esultanza di quelli all'aria libera di Paolo Veronese un tetro mistero di sale basse ed opprimenti, in cui il sole entra non per sorridere sulle sete e sui cristalli, ma per dar battaglia alle tenebre fumose, o non entra affatto, perchè, nel rossore sinistro d'una lampada che accende le figure in tumulto di Cristo coronato di raggi, degli Apostoli e dei servi affaccendati, starnazzino ronde d'angioli indistinti e spettrali (tav. 73) (119); scene d'un paganesimo chimerico, in cui donne ignude dalle forme lunghe e muscolose, assi-

Digitized by Google

se su drappi verdi e vermigli, suonano viole ed organi (120); iddii e dee pagani, rovesciati, curvi, distesi, natanti nel vuoto con violenza indicibile o con piscea mollezza, che empiono di nerboruta pompa carnosa i riquadri d'una decorazione (tav. 74) (121); Adamo ed Eva che si contemplano offrendosi dei frutti, nello splendore della nudità giovanile, mentre l'oro del tramonto imbeve i lontananti piani della selva, e Caino e Abele avvinghiati nel convulso groppo del primo misfatto (122); Madonne avvolte in lunghi manti, che sembrano Giunoni melanconiche dalla statura eccelsa, e che si chinano a ricevere teorie genuflesse di senatori veneti dalle barbe prolisse e dalle toghe rosse o violette (123); trionfi di Venezia, tutti svolazzanti di Dei o di geni o starnazzanti di tritoni e ondine, in cieli rossastri o sulla riva di marine glauche (124); paesaggi notturni con un bagliore inverosimile di bengala che investe di rosso e d'oro il contorno dei tronchi e delle masse di fogliame (125); combattimenti navali che sembrano ruggire di fuoco e di morte, con intrichi babelici di remi, di sartie, di carene sfondate, di balestre e di cannoni, con mischie d'uomini urlanti, con teste calve di turchi che ricadono sanguinose sulle paratie o sugli affusti delle colubrine, con riflessi di fiamme che turbinano nel livido verde delle onde (126)... e, per contrasto a questa orgia fumida di pittura d'epopea, ritratti di sublime semplicità, di senatori veneti, di magistrati e di dogi dalle ruvide barbe brinate, che sembrano tagliati nella roccia e ti guardano calmi e freddi dalla nicchia di tenebre in cui li ha eretti un artista fulmineo e sdegnoso, a colpi di spatola (tav. 77) (127). Il Tintoretto è tutto questo, è questa aspra indomabile e incontentabile anima che freme ancora da cento tele immense, è quest'uomo che rasenta mol-

Digitized by Google

te volte il mostruoso e il volgare, ma che trova a tempo il guizzo d'ala per attingere la nube; è questo pittor feroce e veloce che, per sfogare la veemenza dell' ideazione, trascurava la preparazione dei colori (128) e spatolava la tela con rabbia, e adoperava bitumi che infoschirono le sue ombre, sicchè molti de' suoi dipinti sembrano oggi abissi di tenebre!

Il gigante Tintoretto ha tre antri: non sono già le caverne petrigne e selvagge dei Ciclopi, bensì una reggia e un ospizio, splendidi di marmo e d'oro, e una chiesa gotica dal solenne silenzio, perduta fra calli e canali, nell'angolo più solitario di Venezia. Il Palazzo Ducale; la Scuola di S. Rocco; la Chiesa di S. Maria dell'Orto: ecco le tre tappe che il pellegrino della pittura percorre per giungere all'estremità del molo proteso verso l'infinito. Più in la, è la tenebra cimmeria: l'arte diviene caos. Il Palazzo Ducale: e sono i tesori dell'Anticollegio, le quattro mitologie pregne d'oro, con *Arianna e Bacco, Mercurio e le Grazie, Minerva che scaccia Marte* e i *Ciclopi che martellano nella fucina di Vulcano*: nulla di più eroicamente e sensualmente bello, nella pittura veneziana. Il Palazzo Ducale: e sono le teorie di magnati, snodantisi verso il trono della Vergine matronale, le battaglie navali frenetiche, le apoteosi congeste che fasciano i muri d'immagini smisurate d'orgoglio e di potenza. Il Palazzo Ducale: ed è, nel cielo d'oro della sala del Maggior Consiglio, la torreggiante scalèa tappezzata, cui ascendono gli ambasciatori e gli armigeri pettoruti, recando al Doge Da Ponte e al Senato eccelso gli omaggi e gli stendardi delle città arrese, sotto un cielo pieno di aloni concentrici e di nubi luminose, con Venezia assisa in trionfo in un vortice di Geni... La Scuola di S. Rocco: ed è lo scroscio delle cateratte pittoriche. Cinquan-

Digitized by Google

tasei enormi tele vi allineò lungo le pareti o incastrò nei rutilanti soffitti, dal 1560 fino alla sua morte, l'artista, le cui sembianze stanche appaiono colà in un autoritratto modesto, offerto alla pietà del cielo, non all'inutile ammirazione umana. Tanta potenza vi travaglia e ottunde. Trovate di che disperare delle possibilità dell'arte per secoli. È un gigante: e i giganti, s'intende, sono ruvidi e sproporzionati. Beethoven vecchio e Wagner hanno, come il Tintoretto, del Polifemo. L'esuberanza giunge all'alluvione. Che cosa ammirare? V'è una *Strage degli Innocenti*, d'una muscolosità galvanica e scattante, che sembra concepita da Michelangelo in un'ora di torvo furore, e ombrata dal genio esoterico di Rembrandt, e vi sono dei grandi paesaggi di palme e di liane dorate dal tramonto, che tali non ne sognò all'alba un poeta indiano innamorato, avvinto alla sua donna. Tragico è il notturno degli Apostoli dormenti, mentre i birri si sguinzagliano su Cristo, disfatto dal dolore, nella tetra fosforescenza del crepuscolo: e la caduta della *Manna* è una festa vivace di popolo che si sbrama, che turbina felice sotto la gioia del sole. Nel *Serpente di bronzo* ulula lo strazio fisico, la membruta plebe schizza e si sparpaglia come pioggia di rane, al fischio dei pitoni che conficcano i denti nella pasta viva dell'uomo; ma nell'*Adorazione dei Magi*, ermellini e porpore, ritmo sontuoso di gesti ed esultanza di colori, reintegrano luminosamente la vita. Il titanismo dinamico e virtuoso richiama di continuo Michelangelo; il colore tizianesco, ambrato, purpureo, dorato, lotta contro nerezze ben tintorettiane; i dettagli e certe scene per intero, cennano al modo dimestico e villereccio dei Tedeschi e dei Fiamminghi. L'epilogo del grande ciclo è la Passione di Cristo. In una saletta con belli stalli e finestre dall'intaglio prezioso — la sala dell'Al-

Digitized by Google

bergo — il Tintoretto eterna in vasti scenari le immagini suggerite alla sua pietà dal martirio di Dio. Cristo sale la scala del Pretorio, stringendosi al petto, con un gesto febbrile, le pieghe d'un lenzuolo; ed è come una larva bubbolante che si sprigioni dal freddo coagulo dei marmi. Cristo sale il Calvario. Un ercole bruto lo tira per la corda, si volge dispettoso come per coprirlo d'ingiurie e di sputi. Miserabilmente legati all'inumano peso della croce, i due ladroni seminudi, in un corteo d'aguzzini, girano uno sperone di montagna che fa da piceo sfondo alla loro carne nuda ed ai variopinti panni dei manigoldi. Contro il cielo plumbeo e sanguigno avanza come barcollando lo squadrato spettro della croce. Cristo è crocefisso; ed è l'epopea del momento e dell'eternità, il dramma psicologico e atmosferico che scoppia in un capolavoro enorme, popoloso e truce come una città, pieno di sorde paure e di vividi lampi, come un cielo in tempesta (1565) (tav. 75) (129). Dopo che avrete visitata la Scuola di S. Rocco, non avrete più la forza di seguire il pittore per le scalèe vertiginose che vi propone in S. Maria dell'Orto, la sua parrocchia. Le enormi tele tenebrose ove, nel fiore della virilità (1546), rappresentò in pochi mesi il *Popolo ebreo che adora il Vitello d'oro*, il *Giudizio Universale*, la *Presentazione della Vergine al Tempio* (130), ecc., riconsacrano con la paurosa tumultuaria bellezza la chiesa ov'egli invecchiato pregò, ove dorme nell'infinito, mentre il passero batte alla vetrata e il sole scorre come un velo di gemme sulla placida pala di Cima da Conegliano. Ma a Venezia vi attende ancora l'Accademia (e vi attenderebbero tutte le chiese, per rivelarvi ciascuna la sua cupa perla tintorettiana: S. Maria della Salute, San Rocco, S. Giorgio Maggiore, S. Trovaso!). Una *Deposizione* sublime di potenza e di sobrietà, di verità e di dolore, e il *San Marco*

Digitized by Google

che libera uno schiavo torturato (1548) (tav. 76): ecco le due meraviglie del lauto fondo robustiano della Galleria di Venezia. Il secondo di questi quadri è il capolavoro supremo di Jacopo, quello in cui tutto è grande come la natura e come il genio dell'uomo, i due mondi unificati dall'arte. La *Quinta Sinfonia* di Beethoven, l'*Incoronazione di spine* del Tiziano, certe cantiche di bronzo nero dell'*Inferno* dantesco, il *Macbeth* di Shakespeare e i *Prigioni* di Michelangelo: ecco le opere violente e colossali, tragiche e serene, che l'arte può contrapporre a questo olimpico sforzo per drammatizzare la pittura senza alterarne l'essenza plastica e sensuale. Qui l'abilità non fa deviare il pensiero, non impone secentescamente la forma arbitraria e vanagloriosa al concetto. Argomento, ideazione totale e dettaglio, costruzione e movimento, disegno, colore e atmosfera: tutto concorre ad un accordo solo, che, quando risuona, ti fa arrestare il ritmo del respiro, tanto è dolce nel suo terrore, tanto è puro nella sua cosmica complessità (131).

La foga di quest'artista esorbitante, che ha la fantasia di Shakespeare e la volontà di potenza di Wagner, era tale che, ai concorsi banditi da una confraternita o da una chiesa, offriva le pitture per nulla, per saltar di piè pari i concorrenti. A 77 anni intraprese e compì, aiutato solo dal figlio Domenico, l'enorme *Paradiso* del Palazzo Ducale, meteora di figure, ottenebrata omai dai secoli, dopo di averne sollecitata la commissione in tutti i modi, assicurando quei Senatori, con un bel bisticcio, che pregava Dio « *d'accordargli il Paradiso in questa vita, nella speranza di possederlo, mercè la sua grazia, anche nella futura* ». Leggeri schizzi a penna o in bistro gli bastavano a fissare la prima idea delle composizioni: lavorando sull'effusa tela, le difficoltà tecniche non facevano che esaltare l'immagina-

Digitized by Google

zione ebbra. Era bonario nella potenza, tuttochè ruvido talvolta e scontroso; era candido nel genio e fervido di pietà cattolica nell'ardente quasi pagano amore per la natura, per la materia, per la carne. Rintuzzò la petulanza d'un Aretino, non disarmò davanti alle lusinghe dei grandi dall'animo piccolo. La continua pullulazione di concetti, di forme e di colori che ferveva nel suo cervello, lo faceva andare talora assorto e accigliato, a mille miglia dal mondo terreno (132). Ossequiato dai nobili, usciva per Venezia con l'abito da operaio, con le mani intrise di colore... ed errava trasognato, fra ponti e calli, in un mondo turbinoso nel quale gl'incubi e le tempeste d'Ezechiele e di Mosè s'intrecciavano agli idilli del Cantico dei Cantici. Tenendo in pugno il guinzaglio dei giganti e dei dèmoni, sapeva crearti immagini di squisita grazia e di tenera umanità, come la radiosa S. *Agnese martire* di S. Maria dell'Orto e come l'*Adultera* del Museo di Budapest, indimenticabile immagine del timore e della vergogna, fiore dai petali di velo citrino, schiacciato dagli artigli della turba ghignante. Dopo d'aver plasmato con acre argilla il belluino manigoldo che tira Cristo per la corda, impastava di neve dorata il torso di Eva, faceva baciare dalle erbe folte e dalle rose le membra bianche di Susanna, illusa d'essere sola nel bosco, davanti al sorriso del suo specchio; dopo d'aver macinato sulla tavolozza il catrame e la cenere della notte, l'ocra e l'azzurro della putredine, e la porpora viscida del sangue, andava a cogliere sul letto fresco delle aiuole o nei giardini pallidi dell'alba le tinte che Dio diffuse nell'Eden, sul mattino del mondo... Genio immenso e inabbracciabile, antitetico e poliforme, invadente come la piena, irresistibile come la valanga! Artista che crea a torrenti la luce e inabissa la pittura nella più nera decadenza! Uomo che volle

Digitized by Google

e seppe coi colori veneziani creare dell'aspra forza per sposarla ad altrettanta gioia, e che qualche volta si traviò, conobbe le voluttà impure della potenza sfrenata, ma talvolta toccò, non il cielo, ma l'abisso, col fulmine dei pennelli!

La prosa dei Bassano e la decadenza.

Ma dopo di lui, Venezia, già malata di secentismo, non fu più capace di produrre fiamme vive: il fuoco rosso di Giorgione, il ruscello di limpido oro di Tiziano, la danza di riflessi perlacei di Paolo Veronese, divorati da quel divampare furioso di lingue bluastre e sanguigne, si spensero in un gran crepuscolo melanconico, e non restò acceso, nella decadenza enfatica e incapace, che faceva del Tintoretto floscio e pedante (figuratevi!), se non il focherello bonario dei Bassano, sotto la pignatta dei villici o nella fucina dei calderai. Buona gente, quei Bassano, e coloristi di prim'ordine, formati alla scuola di Bonifacio Veronese, innamorati della vita di tutti i giorni! Quando dipingevan l'antro in cui Vulcano martella i fulmini, c'introducevano in una modesta fucina di battitori di casseruole e paioli, coi mantici polverosi e il cane che innaffia i mucchi di ciarpe; quando dipingevan le Nozze di Cana, vi cacciavan dentro, come in un bazar di villaggio, ceste di pesce, clarini e ciaramelle, gatti, cani, zucche, arcolai e ogni ben di Dio, alla rinfusa; e si divertivano (e divertivano) un mondo, rappresentando in tele spaziose la storia sacra in stile plebeo, o mercati ingombri di gente, di pecore, di muli, di cavalle, di sacchi, di poponi, con ubbriachi che russano, comari carponi fra le ceste, fuochi che brillano e marmocchi spudorati. I loro quadri, corti d'ispirazione, val-

Digitized by Google

gono per le grate tonalità d'argento alla Veronese, pei felici chiaroscuri, e per la virtuosità rappresentativa. Il loro difetto è di rassomigliarsi troppo l'uno con l'altro e d'essere vasti, certuni, come le tele del Tintoretto, mentre le cose piccole di contenuto, concentrate in breve spazio e trattate con saporita agilità, possono diventar squisite. Lo insegneranno i Fiamminghi e gli Olandesi, coi loro quadretti di vita popolare.

Di Bassano pittori ne fiorì un'intera famiglia, e il loro vero casato è DA PONTE: ma furon chiamati BASSANO dalla cittadina veneta in cui vissero e lavorarono al tempo del Tintoretto ed oltre. Il maggiore di essi fu il fecondo JACOPO (1510-1592) (tav. 78); ma anche i suoi figli, Leandro (1558-1623) e Francesco, hanno dei pregi.

Jacopo, sempre pittoricamente interessante, è grandioso e pieno di splendore più del solito, nel gran quadro semicircolare della Galleria di Vicenza, i *Deputati vicentini presentati alla Vergine da S. Marco e da S. Lorenzo.* Leandro è eccellente colorista e chiaroscurista, nella nota *Resurrezione di Lazzaro* della Galleria veneziana. Tutti i Bassano coltivarono con abilità il ritratto.

Quanto ai seguaci del Tintoretto, non saprei raccomandarveli gran che: sono le ombre grigie della montagna ancora tutta dorata dal sole! Si perdono nell'imitazione superficiale del suo stile tremendo, senza penetrarne la grandezza spirituale. Quindi turgore, retorica e decadenza. ANDREA VICENTINO e il greco ANTONIO VASSILACCHI, detto l'ALIENSE (m. nel 1629), impinzano i riquadri delle sale del Palazzo dei Dogi, di allegorie, di scene storiche, di feste e battaglie di un'inestricabile abbondanza vacua di particolari, d'uno splendore vanitoso e seccante. L'Aliense bisognerebbe studiarlo a Perugia, nella Chiesa di S. Pietro

Digitized by Google

in Cassinensi, ove narrò la *Vita di Cristo* in dieci tele enormi, sulle pareti della navata di mezzo: ma sono pozzi di tenebre e furie di figure, e non ci si discerne che qualche gruppo colossale e tormentato. Un fiammingo, MARTINO DE VOS (1531-1613), rapisce al Robusti, per portarlo ad Anversa, qualche bello e fulgido o atro e ridondante impasto di colori, ma gli lascia la grande anima vertiginosa. Paolo Veronese stesso, suo contemporaneo, deve al Tintoretto più di un'ispirazione, più d'un momento di forza e d'esaltazione drammatica. Alle immense concezioni della Scuola di S. Rocco e di S. Maria dell'Orto volgerà più tardi lo sguardo sereno anche il dio della pittura fiamminga, Pier Paolo Rubens... E il *Greco?* Come dimenticare che il tragico e mistico pittore spagnuolo (cretese di nascita) si formò sulle opere del Tiziano e del Tintoretto? Le stature gigantesche, l'agitazione strana dei gruppi e delle figure, certe gelide luci notturne: altrettanti elementi ch'egli estrasse dalla cava del Robusti. Ma, mosso da un doloroso ascetismo, spense tosto i fulgidi colori e torturò e macerò il gagliardo disegno del Veneziano.

Il Cinquecento è spirato, e la decadenza greve invade Roma, Firenze e Venezia. Nella città di S. Marco, nell'ombra che succede al Tintoretto brilleranno ancora l'eclettico JACOPO NEGRETTI, detto PALMA il GIOVANE, pronipote del maestro di Serinalta e tanto minore di lui, e, più tardi, ALESSANDRO VAROTARI, detto il PADOVANINO, della cui pittura festosa e decorativa Paolo Veronese è la favilla. Gli altri, sulle orme del Robusti, dipingeranno con furibonda abbondanza secentesca, vuota di contenuto, o, male interpretando il Caravaggio, si perderanno nei tetri gironi dello stile che fu detto *tenebroso*. Ma lo Strozzi e il Lys, dei

Digitized by Google

quali dirò nel prossimo libro di questa Storia, sorgeranno presto a soccorrere la grande Scuola traviata, il primo con la fresca immediatezza della sua visione, il secondo con la straordinaria facoltà coloristica e luministica che farà di lui il precursore del Tiepolo.

La pittura ferrarese del Cinquecento.

Anche a Ferrara, intenta a sottili cesellature e ad eleganze cromatiche miniaturali, il Cinquecento apportò la luce ricca e il colore sonoro della pittura veneziana. Tiziano aveva dipinto i *Baccanali* mirabili per il Duca Alfonso: pittura alta di tono, suntuosa di carnalità, che rimase nei sensi degli artisti locali. Una corte fastosa, un popolo dalla viva e gaia immaginazione, una letteratura tutta ispirata alla trascolorante leggenda cavalleresca, l'orizzonte veneto aperto come una promessa di lontani ma accessibili splendori: d'onde il fiorire d'una pittura allegra e ricca, la cui duplice anima è fatta di sensualità veneziana e di fantasia ariostesca. I pittori ferraresi del secolo XVI, benchè derivino la loro arte da Giorgione e da Tiziano, assimilati col Costa e col Francia, se non sono fra i più castigati come forma, sono certo fra i più inventivi. A parte il Garofalo, purista, che qualche volta raffredda in stampi fissi la sua concezione, noi vediamo qui sbocciare di continuo idee nuove, talvolta, strane e tormentate. La fantasia rigogliosa che anima i quadri del Dossi, del Mazzolino e dell'Ortolano è nutrita da un naturalismo non dissimile dal fiammingo.

Digitized by Google

Il Dossi, pittore dei fauni e delle maghe.

Il maggiore maestro della scuola è Giovanni Luteri, detto il Dossi, dalla terra natale (1479-1542), pittore favorito d'Alfonso I, e amico dell'Ariosto che lo nominò in un'ottava celebre, fra i pittori sommi (133). Uscì dalla scuola di Lorenzo Costa, fiorente in Bologna; vide Roma ma senza subirne la tirannia, serbando intatta una rudezza provinciale ch'era il suo pregio. Venezia lo illuminò con gli impasti fiammei, coi corali della luce, coi drammatici chiaroscuri. Nella sua arte divampano con la torbidezza delle fusioni troppo repentine il paganesimo di Giorgione e la pinguc carnalità del Vecellio; le avvolgenti carezze della tavolozza lagunare vi si alleano ad un'ispida fierezza di fantasia, ad una profanità aggressiva e torva. È forse l'ardore soffocante d'una notte d'estate dal cielo solcato di baleni, che gli ha ispirata la *Ninfa inseguita dal fauno* della Galleria Pitti, con l'egipane cupreo e gorillesco, che ghigna un riso acre di lascivia alle spalle d'una mirabile ignuda dal volto ironico e malvagio, stagliata sopra un fondo d'atra oscurità. Privo d'ogni impulso interno verso l'ideale, il Luteri trova la bellezza nella savana del proprio istinto pittorico, nel torrente purpureo dell'immaginazione. Moltiplica stravaganze, volgarità e assurdità da degradarne i Tedeschi, di cui si ricorda spesso, colpito dalle loro stampe o pitture, viste sul grande mercato di Venezia. La sua *Circe* della Galleria Benson di Londra è un pretesto per figurare con minutezza fiamminga una bionda ignuda, seduta sull'erba in una foresta, fra cani, cervi, aironi, civette e libri magici. Il Bambino, nella *Sacra Famiglia* della Galleria di Hampton Court, abbraccia un enorme gallo bianco. Didone (Gall. Doria a Roma), con l'elmo d'Enea fra le mani,

Digitized by Google

ha l'aria d'una cuoca in lacrime che constati che il suo paiuolo è forato. E Apollo, nella tela della Galleria Borghese, non è che un ragazzaccio denudatosi fino alla cintola per il caldo, che canticchia battendo l'aria con l'arco, mentre il violino gli sdrucciola dalla spalla. Lezio e volgarità, genio e anomalia s'intrecciano bizzarramente nelle sue creazioni. L'uomo che perpetra pose goffe, scorci assurdi, deformità craniche e turgori facciali, sa sdraiare sopra una coltre abbagliante di fiori una Ninfa nuda, assonnata, così bella che Tiziano e Lorenzo Lotto se ne ingelosirebbero per la morbidezza del disegno, per il giglio delle carni, per l'abbandono voluttuoso del dolce pondo sulla crepitante spuma degli steli e delle rose.

Il Dossi non riuscì perfetto che nella celebrazione del peccato della gola e della lussuria, o nel descrivere gli atti di magia, spogliandoli d'ogni terrore e infiorandoli con la bellezza femminile. Guardate la tipica *Bambocciata* di Pitti: uomini brilli e cortigiane dalle strane acconciature, che reggono piatti di frutta e rocche da filare, e stanno a guardarsi in un inutile e pittoresco ingombro di piatti, di tamburelli coi sonagli, di sfere, di cani e di capri. Vero scherzo in pittura, ma salace, ironico, con una strana aria di malocchio e di malaffare. Forse, quando si sparecchiavano le mense nel gabinetto segreto del duca di Ferrara, il Dossi trovava belli e pronti, cinici e ridenti, quei modelli. E così trovava pronti i magnifici terzetti d'innamorati e d'epicurei che vivono la loro eterna ora di diletto papillare nei rombi della Galleria di Modena, tra frutti e musiche gaie, fra baci e vino (134). I beoni rubizzi dalla vorace pinguedine vitelliana, le cortigiane discinte dalla posa di gatto repleto, le fattucchiere dal viso di marmo, dalla veste variopinta come la squama del serpe, che compiono opere

Digitized by Google

misteriose sulla radura d'un bosco, i buffoncelli che scoppiano a ridere presso il nappo infiorato: ecco il pane per i denti del Dossi, non le Madonne e Febo Ápolline! Oh l'indimenticabile *Buffone* (o Zingaro?) che ride ingenuo e divino nella tela della Galleria di Modena! In quel capolavoro (eseguito pel Castello di Ferrara), l'artista trova l'armonia ideale fra il carattere, il modello e il colore, per creare un idillio comico e rusticale senza confronti, e riesce a realizzare con animo teocriteo ed in forme tizianesche la magia d'ombre di Rembrandt e la franchezza e la giovanilità ribelli di Frans Hals. Guardatelo bene il piccolo selvaggio (nell'originale, vi prego: la riproduzione fotografica, sopprimendo le raffinate armonie del colore e del chiaroscuro, vi ruberebbe due terzi del piacere); godete il concerto sontuoso dei toni sul fondo annerito di paesaggio marino, i corvini capelli da tzigano che ricadono sul collo robusto, il lustrante tocco di pelo appiattito alla brava, il giustacuore a maniconi rosso ardente... Il capretto ch'egli tiene in grembo è compunto e triste, come vuole natura. Il buffone invece ride: ride perchè è uomo, perchè il retaggio migliore della vita è, coll'amore, il riso, il riso che arde d'un fuoco frizzante in quei due occhi vispi e mori, che dischiude sui denti candidi quelle labbra vermiglie! Nella stessa Galleria sgargia di colori e troneggia di forme la *Giuditta* in busto, potente popolana ferrarese, vestita chiassosamente di broccato e di velluto a scacchi, carica di gioielli come la regina degli zingari. Ma il decoro e la verità storica? Il Luteri se ne ride dell'uno e dell'altra: vuol divertirti, abbagliarti, e non già esemplificare una teoria estetica o commentare la Bibbia. Giuditta, certo snidata in S. Romano o in Borgo S. Giorgio, pollarola o cartomante, pettinata a treccioline e cincinni come per la messa grande, tiene pel

Digitized by Google

ciuffo, per debito d'ufficio, il bestiale testone d'Oloferne, e ce lo mostra con una freddezza spregiante, come ci mostrerebbe un cocomero tagliato per metà. La serva, di cui si vede di profilo la testa ricciuta e volgare, sembra sussurrarle nell'orecchio parole che possono interpretarsi benissimo come profferte d'amore da parte d'un gentiluomo assente, dalla passione frettolosa e remunerativa. — Il capolavoro assoluto del Dossi, la sua opera senza difetti, quella in cui egli si purga miracolosamente d'ogni faunesca ruggine, per lanciare nell'azzurro il Pegaso dalle ali iridescenti, è la famosa *Melissa* (già reputata Circe e da qualcuno contestata al Luteri), della Galleria Borghese (tav. 79): Tiziano e Ariosto mescolati nel lambicco d'un negromante. La maga giovane e bella siede sulla radura d'un bosco e attende ad un sortilegio che farà schiudere le porte dell'amore o della morte. Quale inaudita sinfonia crei il maestro ferrarese, e senza una sola dissonanza (se togli qualche durezza di disegno), lo dicano gli occhi abbagliati, inebriati, quando si passa dalle musiche elisie dell'*Amor sacro e profano*, a quel lembo di visione moresca, tramato di vividi colori d'arazzo, invaso dall'aroma dei fiori e dall'acrore delle candele magiche cui la maga arde sopra una coppa di bollente bitume. Il minaccioso apparecchio di corazze abbandonate al suolo, di ceree statuette legate ai tronchi e di fumacchi versicolori è dissipato per incanto dalla luce primaverile che indora o inazzurra tutte le cose, dalla voluttà del paesaggio estivo, coi suoi colori perlati, coi suoi snelli alberi frementi, coi borghi e i castelli turriti, dalla maestà del volto e del gesto della fattucchiera (modello ben ferrarese!), e dallo splendore fiabesco della sua veste di rubino e d'oro.

Inutile dire che le pitture sacre del Luteri hanno po-

Digitized by Google

co slancio mistico. Alunno del pio Lorenzo Costa, si ricorda talvolta di lui, nel modo di disporre le figure, quando ne mette molte in scena. Come spirito gli sta agli antipodi. Ama le glorie dai globi di vapore scalciati dai polposi putti svolazzanti a capo in giù, o calpestati dagli angioletti donneschi; ama le stoffe rutilanti e broccate, che sventolano o s'affaldano pompose; ama le costruzioni barocche, i trofei a grande effetto che fanno presagire i turgori e gli artifizi secenteschi. Madonne e angioli nelle sue pale godono di troppo fisica umanità, di troppa membratura. A San Giuseppe viene aggiudicata per lo più una deplorevole macrocefalia, uno sviluppo deforme della calotta cranica, nevicata di lanosa canizie. S. Michele, bellissimo e forte adolescente, con la pesante lorica e il manto che sventola, è agghindato e calamistrato anche durante i voli a piombo che fa per dar addosso a Lucifero, vecchione digrignante che sprofonda nel fuoco. S. Giovanni in Patmo ha l'aria d'un atleta che riprenda fiato, cinto d'un gran drappo verde e rosso, seduto sguaiatamente in mezzo a libroni sesquipedali. Il pittore si sdebita dell'assenza di compunzione mistica, della scelta a casaccio dei tipi e dell'artificio delle composizioni, con la magia dei paesaggi di sfondo, con la riuscita di qualche figura energica e felice, presa dal vero, con tutti i segni della razza fiorente e gioviale della sua regione. Belle teste femminili adorne di turbanti screziati e di acconciature di velo, destano l'ammirazione in opere mediocri e squilibrate. V'è un santo che gli porta fortuna, ancora più che S. Sebastiano, che pure gli ispira il patetico e alquanto sdolcinato nudo della Pinacoteca di Ferrara, e il rude efebo della Galleria di Brera, sfiorato dalle foglie aguzze e dalle palle d'oro d'una pianta d'arancio: è San Giorgio, il patrono della sua città natale, il bel

Digitized by Google

combattente scintillante e nerboruto. Lo cinge d'acciaio lucido, gli pone addosso e intorno l'oro e il sanguigno d'un gonfalone, e poi lo inonda di riflessi verdi, violetti e dorati, che lo fanno parere un grande carabo o una cetonia superlativa. Nel gran trittico della Galleria ferrarese, con la Madonna e molti santi, opera monumentale dal colorismo ardente, dalle visibili ispirazioni giorgionesche, il San Giorgio rifulge di barbagli da lanterna magica.

Quanto ai ritratti, l'influsso di Giorgione sul Dossi è visibile, più che in una ricerca di melanconia e di mistero, nella penombra di cui il pittore circonda qualche volta il suo modello. Ma il *pathos* giorgionesco cede il campo alla magnificazione della cruda energia, dell'aspra volontà di dominio. Eretti in piena luce, grandeggiano gli uomini marziali, dalle membra taurine, dall'occhio di pietra dura. La barba irsuta, la corazza sul petto espanso, le mani che gualciscono nervose un guanto o tormentano il manico d'una mazza ferrata o il fodero d'una *lingua di bue*, tutto ci parla di tempi in cui gli uomini non bramavano che la guerra o l'amore sensuale. Modelli dell'arte robusta e semplicista che eterna il superuomo cinquecentesco, sono il *Guerriero barbuto* degli Uffizi, l'*Ercole I* e l'*Alfonso d'Este* della Galleria di Modena. Ercole primo (che il pittore ritrasse da una tavola perduta di Ercole de' Roberti) ha il volto senile rasato e carnoso, i cernecchi plumbei e lisci che sfuggono dalla berretta di velluto, il naso aquilino dalla voluta arcigna, gli occhi gelidi e asciutti, fissi con rattenuta minaccia verso un punto lontano. Al formidabile piglio del volto investito dalla luce, corrisponde la magniloquenza della posa del braccio, serrato in una guaina di ferro, che sembra aver colpito or ora, con un pugno terribile, la tavola di marmo. Il Dossi ha certo seguito il gran-

Digitized by Google

de De' Roberti nell'iconografia incisiva dei tratti del Duca soldatesco e mecenate: ma sono pregi del suo stile rude e intenso la scelta della posa e dell'atto, la massiccia potenza del blocco, il balenio di luci sulla piastra forbita, ottenuto con sobrie liste di grigio argenteo, e la pennellata larga e sprezzata, che si contiene e affina solo per le grifagne sembianze del principe, quattrocentescamente serrate nel dettaglio. Alfonso d'Este (tav. 80), a giudicarlo dall'effigie che ne lasciò il Dossi (giovandosi, per la sola impostazione della figura, del dipinto di Tiziano, conservato a Pitti), era un uomo che di ferro non aveva solo l'armatura, ma anche il cuore e il pugno. Lo ha rappresentato con la mano sulla bocca d'un cannone, d'uno di quei pezzi da fuoco che il Duca aiutava il suo bombardiere Giacomo di Guido a fondere, e che allibirono il mondo. Testa massiccia, occhi minuti dal lampo represso, piccola bocca prudente e severa, busto di statua d'imperatore romano, cinto d'una corazza guarnita di velluto azzurro, crociata e lambita dalle valve e dai tortigli del cordone aureo di S. Giorgio; bracciali di nudo acciaio ad aggèmine, la mano morbida e grassa che stringe con violenza il bastone del comando... Dietro quella rocca vivente, la guerra nel suo brulichio e brillìo di ferro e di fuoco, nel suo lento moto di masse, nel suo variopinto ondeggiare: le esercitazioni delle truppe, lo scacchiere d'un campo, le tende, le divise, le bandiere, le barde, le picche, gli archibugi; e più lontano, le ventate di fumo dell'attacco, le raffiche viventi della cavalleria, i cadaveri ignudi sparpagliati sulla terra sanguinosa, il Po coi vascelli veneti in fiamme. Il cielo, che un giorno rise di berillo, oggi sembra grondare sprazzi di pioggia sulla fuggente duna dei monti. La musica fredda e quasi metallica dei colori concorre al valore psicologico della figurazione.

Digitized by Google

Nei fondi il Dossi rovescia a torrenti la sua fantasia di paesista imaginoso e fiabesco. È questa la nota più moderna della sua arte. Insoliti lucori d'ecclisse o d'aurora boreale illuminano colli fronzuti e sconvolti, su cui incombe un tifone di nubi oscure e globescenti. Le Sacre Famiglie sono tuffate nella calda penombra verde del bosco. Il sole calante spolvera d'oro e di sanguigno montagne schiantate con casolari, macchioni di cerri e castelli vertiginosi. Nei piani lontananti d'ogni quadro si svolge qualche spettacolo che non ha nulla che fare col soggetto, che s'insinua nel fondo come un rampicante sopra un'architettura: un torneo con barde e pennoncelli miniati, una caccia con cavalieri e segugi, una battaglia, un campo con le tende aguzze e la messe d'acciaio delle partigiane. Il Luteri trova la completa espressione pittorica del *panorama romanzesco*, solamente suggerito dall'Ariosto e dal Boiardo, angustiati dalla povertà del loro linguaggio plastico. Le sue fantasie della terra e del cielo lo fanno il precursore grandioso di Salvator Rosa, di Brueghel Velluto e del Doré (135). E che virtù di luminista e di prospettico! Capace di sciupare con scapestrataggini di esecuzione le più belle figure, tratta il paese con una finezza e uno scrupolo da Fiammingo. Precisi e bulinati come stampe, i suoi panorami sono profondi e liberi, pieni d'atmosfera e di luce, concepiti come sogni per la brillante esuberanza, ma veridici per l'osservazione dei particolari, per la serietà della costruzione spaziale. Il tempo ha alterato i rapporti, spente alcune tinte, rese stridule altre: ma quando uscirono dallo studio del pittore, quei quadri con le aitanti figure avvolte di stoffe dai fulgidi colori e tuffate nei riflessi di smeraldo e di rame rosso della foresta, dovettero incantare il pubblico, abituato ai timidi e freddi fondi di paese dei Quat-

Digitized by Google

trocentisti. Furono certo propizi allo sviluppo del suo genio spaziante e fronzuto i dipinti e le stampe dei Fiamminghi e dei Tedeschi, paesisti imaginosi e minuziosi che l'Italia apprezzava (il Dürer, Luca di Leyda, il Civetta...); fors'anche egli taglieggiò la copiosa vena panoramica del fratello Battista, suo compagno e rivale. Ma, meglio che costoro, stimo che fossero Giorgione e Tiziano ad illuminarlo, a schiudergli la frontiera del grande impero delle valli e delle selve, ov'egli potè scorrazzare come un paladino, col pennello in resta, scalando i picchi perduti fra le nubi e gli arcobaleni, e sprofondandosi nelle selvose forre in cui il mago tracciava pentacoli e dormivano ignude, nel bacio della luna, Angelica e Circe. Furono il Giorgione e il Vecellio, anime dal largo panteismo, che gli suggerirono quel nuovo incanto. Ma mentre Giorgione s'era aggirato nei boschi di Castelfranco, cercando con ansia moderna di decifrare il sorriso dell'eterna Sfinge, e mentre Tiziano aveva incassato nei fondi delle sue pitture voluttuose e patrizie le Dolomiti rosee e i boschi pieni di fremiti di cicale, per esprimere la sua nostalgia di grande poeta cittadino per il riposo e la freschezza delle cose eterne, — il Ferrarese giocondo si comportò nel grande giardino, da fauno e da pastore qual era, cogliendo grappoli e pomi, affacciandosi irrequieto a guardare dai parapetti erbosi il serpe d'acciaio delle riviere e le cupole delle sognate Alhambre, godendosi i mille colori della mascherata della vita che si sparpagliava fra i prati e le boscaglie, e afferrando, quando gli capitava il destro, la ninfa scarmigliata che scattava dal sopore meridiano.

Digitized by Google

Il purista Garofalo.

Se il Dossi incarna l'anima del popolo di Ferrara, la sua gioia di vivere, la sua ricca immaginazione, l'altro grande pittore ferrarese, Benvenuto Tisi, da Garofalo, detto il Garofalo, che gli visse contemporaneo e gli sopravvisse (1481-1559), si avvicina al sentire aristocratico della corte, alle aspirazioni intellettuali e umanistiche del Ducato. Il Dossi è tutto fuoco, prepotenza e capriccio; il Garofalo è tutto sobrietà e grazia; quello è capace di guastarti un quadro superbo con una goffaggine, questo è incapace di far pulsare nelle sue vaghissime composizioni la marea sanguigna della vita. Il primo si formò sotto maestri imperiosi come il Giorgione e il Tiziano; il Tisi succhiò latte di serenità nelle scuole del Boccaccino cremonese e del Costa. La sua *Venere con Amore* della Galleria di Dresda, tema che avrebbe suggerito una nudità procace al collega ferrarese, è un quadro pudico e gentile, che si limita a far risaltare una beltà paffutella sui verdi smeraldini d'un fondo selvoso. Il *Trionfo di Bacco*, che avrebbe ispirato al pennello del Dossi un'orgia vinolenta, un'esplosione vermiglia di crapula, ispira al Garofalo il fregio casto e armonioso della gran tela di Dresda, che sembra sbocciata dalla collaborazione del genio lineare di Raffaello col genio di morbidezza del Correggio (tav. 81). Il Tisi è un abbondante pittor di Madonne, circondate da pochi santi, su fondo di paese turchino che il tramonto lista di arancio e d'oro. I colori sono freschi e puri, posati da un pennello pieno di amore, a parte qualche screziatura o fumolenza, tolta a prestito dal Dossi; i tipi sono mansueti e belli fino alla preziosità. Le sue teste di vecchi Santi che, ritti a pie' del trono, guardano in su, tra imploranti ed

Digitized by Google

estatici, verso la bionda giovinetta dagli occhi perlati, protendendo la barba bianchissima a due pannocchie, non si dimenticano più. Predilige, come tutti i corregionali, S. Giorgio e S. Michele, prototipi di giovinezza e di forza; ma per introdurre quest'ultimo nella corte della Vergine, sceglie come modello una vezzosa giovinetta ferrarese dai capelli biondi e dagli occhi languidi, e la veste di un'armatura lucente (Gall. Borghese), dandoci così un delizioso travestimento, invece che un autentico Santo guerriero. I volti delle donne del Tisi riproducono la bellezza morbida e bianca, l'ovale perfetto, gli occhi azzurri un po' distanti fra di loro e la scriminatura bionda del fiore delle creature di una città degna, come la Bruges del Medioevo (e a tanto miglior titolo!), di splendere fra tutte per la venustà delle fanciulle. Fra tante Madonne garofalesche, forse troppo simili l'una all'altra, le più belle a me sembrano quella grande con tre santi, della Galleria di Modena, quella piccola in mezze figure, con S. Michele e S. Giuseppe, della Borghese, che pecca per un eccesso di forbitezza, per l'estremo melismo delle espressioni, ma che brilla di colori così freschi e soavi! — e la magnifica, circondata da vescovi e da santi, che si erge sopra un altare della cattedrale di Ferrara (tav. 82) (1524). Bisogna vedere quest'ultima, quando un raggio di sole viene ad avvivarne i toni ambrati, a farne cantare le linee solenni e mansuete. Il Garofalo, capace d'un poema vasto come la *Cena* a fresco della Galleria di Ferrara, e di quadri d'altare come la *Visitazione* della Doria, d'un colorito così splendido, dipinse molte tavole piccole, con minute figure: le sue opere in questo genere (Roma ne è ricca) hanno per isfondo paesi autunnali lussureggianti, con delicate sfumature rosa e arancione nel cielo d'un intenso turchino. Andato a

Digitized by Google

Roma nel fiore degli anni (1509), tornatovi un'altra volta in maturità, a contatto con Raffaello che aveva espresso tutto il suo genio nei freschi delle Stanze Vaticane, obliò la sua tempra di ferrarese sensuale e naturalistico, sfreddò la vena schietta e ingenua, per fare della composizione sapiente; dimenticò persino il tipo di bellezza muliebre della sua privilegiata regione, per assumerne uno convenzionale, d'una tornitura stucchevole e d'un cereo nitore, e smarrì l'estro dei colori succosi e ardenti, come di tramonto, che è la prerogativa del '500 ferrarese. Guardatene le grandi tavole della Galleria di Ferrara, la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Invenzione della Croce*, l'*Adorazione dei Magi*, ingombre di figure: vera pittura illustrativa, traboccante di finissimi particolari, ma fredda e leziosa, priva di personalità e colorata più che dipinta. La *Strage degli Innocenti*, concepita con animo di settentrionale che adotta Roma come seconda patria, è nulla più che un sorprendente emporio di espressioni, di gesti, di drappeggi e di scorci, e un saggio esimio di disegno. Il Dossi, accostandosi a Venezia, s'era trovato; il Garofalo, fresco figlio del Mantegna, del Boccaccino e del Costa, a contatto con Roma si diminuì. Come decoratore era squisito, dotato di una ridente fantasia e d'un gusto purissimo: tale appare soprattutto nei motivi ornamentali con leggiadre figure in un soffitto del Palazzo del Seminario in Ferrara, nei quali supera di tanto la maniera decorativa pesante e barocca del contemporaneo Dossi. A quarantott'anni divenne cieco d'un occhio, e fece voto di vestire, come poi fece, sempre di bigio, per conservare il superstite. Ma nel 1550 lo strappò all'arte la totale cecità, e, privo della luce che non raggia dallo spirito, visse ancora con animo cristiano per nove anni. Fu amico del Giorgione, di Tiziano, di Raffaello e

Digitized by Google

di Giulio Romano, e compagno e collaboratore del Dossi. Il Vasari loda il carattere « burlevole, dolce nella conversazione e paziente e quieto in tutte le avversità », di questo artista contemplativo e rasserenante, monocorde e cauto, che si accosta al Perugino e al Francia nella grazia perenne e nella feracità esteriore.

Ferraresi minori.

Ruvidezza e sbrigliata immaginazione scostano dal Garofalo un altro artista ferrarese di quel tempo: Ludovico Mazzolino (1481-1530). Alunno di Lorenzo Costa, si distingue per piccoli quadri con architetture, brulicanti di figure atticciate come pupi di pasta e colorate come palline, che sembrano usciti dalla fantasia congesta di un miniatore alemanno: e certo ai Tedeschi ispirò questo pittore la sua strana visione del mondo. Esaminatene, a riprova, nella Galleria Doria, il fiamminghevole *Cristo che caccia i mercanti dal Tempio* e la *Strage degli Innocenti* (tavola 83), col suo ruzzolio bizzarro di madri, di putti e di carnefici, con la sua cacofonia acida di colori, e, nella Pinacoteca di Ferrara, il grande *Presepio* dai toni robusti, rossigni e bruni, dalla concezione inattesa, dai particolari aspri che fanno pensare alle stampe del Dürer e di Luca di Leyda. Sobrio e calmo come un quattrocentista si mostra invece nella *Sacra Conversazione* della Galleria di Torino, quadretto colorito saporitamente e inquadrato in una bella cornice del tempo.

Giovan Battista Benvenuti, detto l'Ortolano (1467-1527?), pittore poco conosciuto, autore di rare opere certe, d'un arcaismo delicato e d'un luminoso colore, che si conservano a Ferrara, a Roma ed a Londra, affida

Digitized by Google

una gloria inestinguibile alla meravigliosa *Deposizione dalla Croce* della Galleria Borghese, che sintetizza l'arte sacra ferrarese del Rinascimento ed è uno dei quadri più potenti della pittura nordica (tav. 84). Qualche derivazione dossesca o giorgionesca non deve porre velo alla beltà unica di quest'opera. Mettetela a raffronto con la *Deposizione* classica di Raffaello, che ne dista di pochi passi, e molto probabilmente converrete che la composizione mirabile dell'Urbinate non riesce a destare nel vostro cuore e nei vostri occhi l'emozione solenne e la gioia cromatica che si riversano dal quadro così gagliardo e autoctono (se pur non perfetto di equilibrio) del Ferrarese, con le monumentali pensose figure impregnate di sanità e di forza quasi düreriane, coi colori pingui e solidi, e col paesaggio degno del Giorgione, che staglia sul cielo aurato della sera profili erbosi d'alture e diafani merletti di fronde. Mentre il Nazareno pallido s'accascia fra le gementi Donne col peso inerte della morte, passa nel lontano, guadando un'acqua grossa, S. Cristoforo gigante, col Putto in spalla, come ad avvertire che effimero è il trapasso dell'Uomo-Dio, e che la resurrezione sta per restituire al mondo la sua luce.

Dopo questi maestri così ricchi d'inventività, la Scuola ferrarese non diede più che un accademico, con lampi di genio, in GIROLAMO DA CARPI (1501-1556), alunno al Garofalo, pittore, architetto ed esteta. Gli nocquero il contatto col freddo classicismo di Roma, dove a lungo visse e operò, e l'imitazione del Parmigianino: ma si serbava libero e forte nel ritratto. Pittori eclettici e di bravura come IPPOLITO SCARSELLA, detto SCARSELLINO (1551-1620), tutto imbevuto di Paolo Veronese, e il copioso e robusto CARLO BONONI (1569-1632), convinto carraccesco, ci portano in un'epoca che vide la decadenza politica e artistica di Ferrara e dell'Italia.

Digitized by Google

Permettetemi adesso, prima di abbandonare il corso del *Fiume d'oro*, d'accostare un'ultima volta le tre sovrane personalità, i tre Numi, che dominano e informano il secolo torrenziale di bellezza, per mostrarvi meglio in che cosa consista la loro grandezza e come vi si asconda però un germe d'isterilimento, a prova che ai voli troppo alti una ferrea legge morale ed estetica pone vicino il precipizio. Ma la caduta è riservata ai continuatori malcauti che s'affidano al vuoto con le ali di cera, mentre dardeggia il sole. In quei tre uomini, supreme incarnazioni dello spirito artistico italiano del Rinascimento, possiamo dire che è raggiunto, dopo le tormentose prove d'infiniti altri maestri, l'equilibrio perfetto tra la forma e il contenuto. Una saggezza ugualmente matura nel pensiero e nell'espressione li consacra modelli incomparabili di sobrietà e di potenza. Ma ognun d'essi era talmente saturato d'una delle aspirazioni del suo tempo, da rendere impossibile la continuazione della propria traiettoria a chi non possedesse il talismano d'un genio maggiore. In RAFFAELLO, erede di tutte le conquiste nel campo lineare ed euritmico, incoronatore della grande fatica dei ricercatori sottili di strutture espressive — Giotto, Masaccio, il Ghirlandaio, il Perugino, Fra' Bartolomeo — questo sforzo verso la perfezione formale è raffrenato a tempo (con qualche eccezione) perchè non degeneri in stilizzazione fredda, in coagulo inanimato. In LEONARDO, la *scienza*, che aveva corroborato l'arte del primo Quattrocento, e imposto ferrei teoremi anatomici, plastici e prospettici a Paolo Uccello, ai Pollaiuolo, ad Andrea Mantegna ed a Piero della Francesca, viene a cristallizzare in meravigliose geometrie i sogni più ceruli e

Digitized by Google

vaporosi, viene a suggerire le illimitate armonie dell'iride e della gamma sonora, le magie dell'ottica, della botanica e della geologia, al pittore iperacuto, insofferente dell'antica approssimazione puerile, avido d'attingere gli ultimi segreti della natura e della bellezza: ma un passo di più, e l'acuminata indagine, l'eccesso di ponderazione e di ricerca precipiterebbero la pittura, dalle vette, nel morto nevaio dell'astrazione. In MICHELANGELO, i drammi interiori dell'epoca — ansie religiose, filosofiche, politiche, — che avevano trovato già una voce nell'intuito tormentato d'un Botticelli o nel temperamento savonarolesco d'un Signorelli o d'un Jacopo della Quercia, scoppiano alla luce del mondo con un'abbagliante magnificenza di veste artistica. Il *muscolo*, già pura forma corporea, si fa interprete dell'anima, contratta o serena, impennata o lassa. Come l'ondulazione e l'arabesco delle figure del Botticelli miravano ad esternare ascose vibrazioni ed amalgame di sentimenti, così la tempesta dei corpi, la rivolta delle membra di Michelangelo rende visibile all'occhio dell'uomo il tumulto delle potenze interne, il grido della coscienza allarmata, la tragica agitazione dell'essere quando il perdono di Dio indugia a rompere la sua notte. Ma fate che al Titano sfuggano le redini d'acciaio con cui egli doma i suoi atleti dolorosi; fate che un petulante omuncolo, un Salviati, un Vasari, un Bandinelli, creda, sorprendendo la cubatura dei torsi e il guizzo dei bicipiti, di rapire l'immensa anima che li torce o li accascia: l'arte svanirà come la giungla si spiana sotto la torma degli elefanti!

E così la degenerazione di quel senso architettonico che è l'essenza di Raffaello, ci darà subito gli eccessi barocchi di Giulio Romano; e nessuno ardirà riprendere l'incantesimo spezzato con la morte di Leonardo (136); e

Digitized by Google

il risultato dei tracotantissimi e pietosi imitatori di Michelangelo sarà l'immediato offuscamento della bellezza, il trionfo del falso e del grottesco.

Nulla era da tentare su queste cime superate e dominate: la caligine della decadenza avvolse gli scalatori. La salvezza venne dal Nord: colà i problemi stilistici occupando meno gli artisti, molto sensuali e terra terra, fu possibile uno sviluppo ulteriore di bellezza, *per altre vie, per altri porti*. Con gli occhi vergini aperti sulla vita, con lo spirito fresco e immune da ardue speculazioni, erano già apparsi i grandi pittori veneti e lombardi, già era brillata la placida gioia mattutina del Luini e del Correggio, e nel cielo di Venezia splendeva la meteora vermiglia del Giorgione e del Tiziano. I due caposcuola veneti e i loro continuatori s'accontentarono di far scorrere l'oro e la porpora sulla svariante festa della carne. Non vi fu che il Tintoretto che osasse affrontare i fulmini per scalare la montagna tempestosa di Michelangelo.

E più tardi, quando anche questa generazione di liberi sarà spenta, e l'Italia, ancora ricca di genialità ma afflitta di stanchezza, travagliata d'orgoglio, isterilita dai sottilizzamenti e dagli abusi, non darà più che un'arte riflessa, sarà ancora il Nord che ricondurrà la pittura alle eterne fonti, con la semplificazione brutale del lombardo Caravaggio, col gigantesco naturalismo di Rubens e col realismo magico di Rembrandt.

Come la primavera è diffusa in eterno sull'aggirantesi globo, ma solo una plaga di esso può coglierne i doni, così la bellezza, immortale e lussureggiante, si rinnova con mistico flutto e fiorisce, or qua or là, con apparente capriccio. Esultiamo noi, figli d'una terra che la Dea quasi in ogni tempo ha fra tutte diletta e inondata di fiori!

Digitized by Google

NOTE AL LIBRO II

(1) *Innocenzo Francucci* da Imola (1494-1550) e *Bartolomeo Ramenghi*, detto il *Bagnacavallo* (1484-1542), importatori dello stile raffaellesco in Emilia e Romagna, sono freddi copisti del Sanzio, sporchicci e vinosi di colore.

(2) René Schneider, *L'Art français*, ed. Laurens, Parigi.

(3) Nel primo trentennio del '500 opera in Milano un maestro quasi del tutto immune dall'influenza di Leonardo. È *Bartolomeo Suardi*, detto il *Bramantino* (n. dopo il 1480?), allievo del grande architetto Donato Bramante. Il Bramantino ama, sulle orme del maestro, le forme ampie e i vigorosi rilievi, i panneggi copiosi come coltri e i fondi d'architetture. Suoi caratteri sono il color pallido ed una certa vacua gonfiezza delle carni, qualche scorrettezza nel forte disegno, e tinte opache con singolari toni di bellissimo azzurro. Ha esercitato influenza sull'arte del Luini e del Ferrari. È rappresentato a Brera e all'Ambrosiana. In quest'ultima Galleria l'*Adorazione del Bambino* contiene, con molto fervore pio, durezze arcaiche.

Del *Bramante* come pittore non si parla in questo volume, appartenendo, per la sua derivazione da Melozzo da Forlì, agli epigoni del Quattrocento.

(4) Le opere del Boltraffio sono numerose all'estero: ne posseggono di bellissime le gallerie di Berlino, Londra e Budapest. Al Louvre, la *Madonna e santi, con adoratori della famiglia Casio* attesta influssi del Solario.

(5) *D'Andrea Sala*, detto il *Salaino*, uno degli alunni preferiti di Leonardo, non si conoscono opere certe.

(6) È incerto se sia nato a Luino sul Lago Maggiore, o a Milano. Gli antichi autori lo chiamavano *Lupino*. Si sa poco sulla sua vita che si svolse tutta in Lombardia e nel Canton Ticino. Ebbe tre figli, pittori mediocri, che lo aiutarono: Aurelio è il migliore .

(7) Traduzione di Ugo Oietti.

(8) « Quando la Santa fu morta d'asprissimo supplizio, gli Angeli presero il suo corpo e lo portarono sul monte Sinai, a più di venti giornate di marcia e ve lo seppellirono con onore ». Così la *Leggenda aurea*.

(9) Disgraziatamente gli affreschi di Saronno sono molto alterati dai ritocchi.

Digitized by Google

(10) In questa figura di S. Caterina, il Luini, secondo una leggenda, avrebbe rappresentata la giovane contessa di Challant che fu decapitata nel 1526 nel Castello di Milano, come complice d'un suo amante nell'uccisione d'un rivale.

(11) Nello stesso convento luganese il Luini dipinse in refettorio una vasta *Ultima Cena* a fresco, tranquilla e *amorevole* quanto si può immaginare, che ora è sulla parete sinistra della chiesa. È concepita con pacata libertà, fuori dallo schema della celebre leonardesca.

(12) La sua patria è Valduggia, presso Varallo. Gli fu primo maestro, pare, Gerolamo Giovenone, vercellese. Frequentò poi la scuola di Leonardo a Milano e lo studio di Raffaello a Roma. Vercelli e Milano furono le sue residenze usuali. Pare che dal Luini non abbia tolto nulla, che anzi lo abbia influenzato.

(13) Il Ferrari era anche un forte plasticatore ed eseguì, oltre ai loro sfondi a fresco, parecchi gruppi in argilla colorata nelle cappelle del Sacro Monte di Varallo (scene della Passione). I suoi continuatori, per mania d'effettaccio, caddero nel grottesco e nel triviale. Modello di quasi selvaggia fantasia decorativa realistica, è la pittura murale del Ferrari nella Cappella della Crocifissione di quel Santuario, con viventi figure di popolane, di lanzi, di cavalieri e di angioli piangenti che turbinano intorno a Cristo in croce, tuffati nell'atmosfera densa di nubi, in pose e scorci arditi e drammatici.

(14) La stessa chiesa che ospita i capolavori del Luini. Come calmo e serafico il Luini, in confronto all'impennato Ferrari!

(15) Sulle orme di Gaudenzio Ferrari si misero il vercellese *Bernardino Lanino* (1510?-1586) e *Giovan Paolo Lomazzo* da Milano (1538-1600), che fu un manierista di poco interesse e che lasciò curiosi scritti sull'arte. Divenne cieco a 33 anni.

(16) Lombardo solo in parte, perchè apprese i primi elementi della pittura da *Martino Spanzotti* da Casale Monferrato, maestro di Gerolamo Giovenone e di Defendente Ferrari. Non si sa con precisione quando risiedesse in Milano, ma certo, fra i tanti elementi che costituiscono la sua personalità, v'è del Leonardo, attinto, se non al Maestro, alle sue opere, e visibile, meglio che nelle pitture murali, in certe Madonne dal volto lungo e dagli occhi emaciati. La squisita e leziosa *Madonna* di Brera, col Bimbo che abbraccia un agnellino, è tanto leonardesca da far pensare a Corrado Ricci che la composizione possa essere stata preparata dal Vinci stesso e finita dal Sodoma. Le ombre sono grevi e opache. Il cielo e il paesaggio sono concepiti con fine sentimento.

(17) La *Lucrezia* in mezza figura, offerta al pontefice Leone X in Firenze, nel 1515, piacque tanto al papa umanista, che egli creò l'autore cavaliere.

(18) La tela col S. Sebastiano non è che uno stendardo che gli fu commesso dalla confraternita senese di quel santo, nel 1525. A tergo v'è dipinta, per mano del Bazzi stesso, una Madonna.

(19) Non posso tralasciare di citarvi fra le sue opere giovanili più festose la *Deposizione dalla Croce*, nell'Accademia delle Belle Arti di Siena:

Digitized by Google

quadro d'un'agile animazione di linee, ma che contiene molte reminiscenze peruginesche e signorelliane, ed anche qualche durezza di disegno e di colore. Siena ribocca di pitture del Sodoma, che vi fu maestro incontrastato per quasi mezzo secolo. Cito fra le più interessanti la grande *Epifania* su tavola, nella Chiesa di S. Agostino, alquanto congesta di figure; una poetica *Orazione di Cristo nell'Orto di Getsemani,* su muro, all'Accademia di B. A.; magnifiche figure di santi nell'Oratorio di S. Bernardino, ove il Bazzi lasciò pure quattro belle *Storie della Vergine* a fresco (1518-32), eseguite in collaborazione col Pacchia e col Beccafumi. La grande *Resurrezione di Cristo,* al Museo di Napoli, vale soprattutto pel vigoroso nudo del Redentore, che si libra in un limbo luminoso, e per la figura squisita d'un angiolino seduto sull'orlo del sepolcro.

(20) Ciò non toglie che nella pala d'altare della Pinacoteca di Lucca abbia creato due delle più incantevoli figure di sante dell'arte italiana, in Caterina mantellata che prega e nella bionda Maddalena che porge una teca d'oro.

(21) Il Frate lasciò molti disegni di nudo, modelli per le figure che vediamo poi nei suoi quadri largamente drappeggiate, coi panneggi adattati al ritmo muscolare ed alla mimica. Gli si attribuisce anche l'invenzione del modello di legno snodato, il *mannequin,* di cui i pittori fanno abuso. Nelle sue ultime opere, il modello di legno apporta più d'un motivo meccanico e inerte.

(22) Come Rembrandt, era brutto, e nella maturità assunse, ingrassando, un aspetto volgare. Tale lo si vede nell'*Autoritratto* su cotto, degli Uffizi.

(23) La giraffa l'ho trovata anche nel Pinturicchio e in Bernardino Luini (nell'*Adorazione dei Magi* a Saronno), in compagnia di ser cammello e del dromedario. Interessava molto quell'animale pezzato e gaietto, con quel po' po' di collo e la testina da cavallo: ma francamente, nelle vecchie pitture, come la fanno sbilenca e allampanata! come si capisce che l'han vista una volta per caso! Andrea invece la disegnò con precisione, la profilò con grazia sul bel cielo fiorentino, di cui non è un ingrediente decorativo comune.

(24) L'affresco di Andrea a Poggio a Caiano fu terminato e alterato da Alessandro Allori.

(25) Adolfo Venturi rileva giustamente la derivazione strutturale della *Madonna delle Arpie* dalla pala del *Salvator Mundi* di Fra' Bartolomeo nella Galleria Pitti. Il quadro è intitolato alle Arpie, perchè il piedestallo della Vergine è ornato di due piccole *arpie,* mostri della favola con corpo di donna e ali ed artigli d'aquila.

(26) Evidente la derivazione di questo ritratto, per certi particolari e per la finissima esecuzione, dai modelli di Raffaello. Ricorda particolarmente la *Donna gravida* della Gall. Pitti.

(27) Il Franciabigio scortecciò lui stesso a martellate la sua pittura, in un impeto d'ira, per avergliela i frati scoperta al pubblico prima ch'ei la tenesse finita.

Digitized by Google

(28) Tali i sorprendenti ritratti di monaci e di conversi, degni dello Zurbaran o del *Greco*, nella bella *Cena d'Emmaus* dell'Accademia di B. A. di Firenze.

(29) Il Venturi non esclude che il giovane Allegri possa aver avuto consigli e ispirazioni, in Mantova, dallo stesso Mantegna che morì nel 1506. V. A. Venturi: *La pittura del Quattrocento*, parte III, p. 1156.

(30) Il Correggio realizzava però i suoi *sogni* con una superba evidenza pittorica. Il Burckhardt dice acutamente: « In lui non è questa o quella forma bella o graziosa che ci colpisce, bensì *una convinzione assoluta che quella forma esiste nello spazio e nella luce* ». È, come vedete, il *realismo dell'ideale* (perdonatemi l'involontario giuoco di parole).

(31) Furono acquistati nel 1746 per circa 450.000 lire (!) dall'Elettore Augusto III di Sassonia, al Duca di Modena. Sono tre Madonne in gloria: quella giovanile, detta *di S. Francesco*, della quale ho già parlato; quella *di S. Sebastiano*, non immune da barocchismo; quella *di S. Giorgio*, d'una bellezza trionfale (1532); un *Ritratto d'ignoto*, di dubbia attribuzione, che si dà al Dossi. La piccola *Maddalena penitente*, dipinta su rame, già creduta dell'Allegri, è opera dell'olandese Adriano Van der Werff. I quadri del Correggio, con la *Venere* di Giorgione, col *Cristo della moneta* di Tiziano e con la *Madonna di S. Sisto* di Raffaello, costituiscono il maggior tesoro della splendida Galleria sassone.

(32) La *Danae* gli fu commessa, come la *Leda*, dal duca Federico II Gonzaga.

(33) A. Venturi, *L'Arte italiana*, Zanichelli, Bologna.

(34) Gli si attribuisce l'introduzione dell'incisione all'acquaforte in Italia. Lasciò una quindicina d'intagli d'una grazia vaporosa e feminea, che sono da ritenere isolati nella produzione di stampe del suo tempo, greve e accademica.

(35) N. nel 1511, m. nel 1587.

(36) Goethe: *Viaggio in Italia*.

(37) Pare che li eseguisse in collaborazione con *Pietro Luzzi*, detto il *Morto da Feltre*, pittore friulano che il Vasari loda come maestro di grottesche fantasioso e balzano.

(38) Grande incertezza regna, anche dopo i dotti studi di Lionello Venturi, del Justi e dell'Hourticq, sulla paternità autentica delle opere attribuite comunemente al Giorgione. Sarebbero sue senza eccezione le seguenti opere:

1) la *Giuditta col piede sulla testa d'Oloferne*, dell'Ermitage di Pietrogrado.

2) un *Ritratto di giovane imberbe in abito viola-roseo*, al Museo di Berlino.

3) la *Madonna di Castelfranco*, che Zorzi eseguì verso i ventisette anni.

4) il *Mosè fanciullo che subisce la prova dei carboni ardenti*, della Galleria Pitti, col suo delizioso paesaggio di montagne e le figurine snelle, miniate, saporitissime: opera della prima giovinezza.

Digitized by Google

5) i *Tre astrologi* o i *Geometri* della Galleria di Vienna, tela finita — sembra — da Bastian del Piombo.

6) la *Tempesta* di Palazzo Giovanelli a Venezia.

7) la *Venere* di Dresda, col paesaggio del Tiziano (?).

8) un *Ritratto di gentiluomo* dalle lunghe chiome rossigne e con la mano sul petto, al Museo di Budapest.

Per il *Concerto profano* del Louvre, dalle abbaglianti nudità, si fanno i nomi del Tiziano, di Sebastiano del Piombo e di Domenico Campagnola, padovano (?), imitatore mediocre del Tiziano. Il *Gesù che porta la croce*, della chiesa di S. Rocco a Venezia, già dato universalmente al Giorgione, è da molti ritenuto oggi un Tiziano. Del pari si attribuiscono all'olimpico maestro cadorino due opere che sono la quintessenza del *giorgionismo*: il celebre *Ritratto del Cavaliere di Malta* e il divino *Concerto sacro* della Galleria Pitti. Tiziano non raggiunse mai nelle altre opere la romantica fantasticheria del primo, nè l'assorto *nirvana* dei tre musici della tela di Pitti. Affinità eventuali di tecnica si spiegano, trattandosi d'artisti contemporanei e vicini. Ma Giorgione è, come Omero e Shakespeare, uno *spirito* più che una firma: e in nessun quadro quello *spirito* aleggia e freme come nel *Cavaliere di Malta* e nel *Concerto sacro*. (Queste inezie non curano i critici del fatto concreto, che non apprezzano che gli argomenti impercettibili o quelli capaci di lasciar loro un bernoccolo sulla fronte).

Vedere, sull'inestricabile matassa del giorgionismo, il brillante, dotto e paradossale libro di Louis Hourticq: *La jeunesse de Titien* (Hachette) e l'esatto rendiconto di Georges Dreyfous: *Giorgione* (Alcan).

(39) Per esempio, nella *Madonna fra S. Antonio e S. Rocco* del Prado, che è pingue di colori e condotta col tipico fare sfumato giorgionesco. La diede al Giorgione il Morelli; oggi se la giocano sulla carta stampata il Pordenone e Tiziano: quest'ultimo ha le più buone *chances*...

(40) Nella *Tempesta* del Palazzo Giovanelli a Venezia.

(41) Scrive l'Hourticq: « I fondi dei quadri del Giorgione non sono solamente combinazioni ingegnose di rocce e d'architetture, alla maniera del Carpaccio... Colui che ha posato dei fini tocchi di luce sulle torricelle velate di bruma di Castelfranco, faceva qualcosa di meglio che guardare la natura: *sapeva raccoglierne la sentimentalità diffusa.* » (*La jeunesse de Titien*). Il fondo di paese è bellissimo anche nel *Mosè fanciullo* della Galleria Pitti, nell'*Epifania* della Collezione Allendale di Londra e nell'*Apollo e Dafne*, piccola tavola del Seminario patriarcale di Venezia, piena di vibrazioni giorgionesche, ma d'attribuzione non sicura. Giorgione è un paesista grande ed eterno come Leonardo, Brueghel il Vecchio, Ruysdael e Corot.

(42) Si dà oggi dell'opera, che sembra stata terminata da Bastian del Piombo, un'ingegnosa interpretazione. È il libro VIII dell'*Eneide* che avrebbe ispirata la scena in cui si vede Evandro, re del Lazio (il vegliardo barbuto), condurre Enea (colla tunica rossa e il turbante), nel punto in cui

Digitized by Google

sorgerà più tardi Roma. Il figlio del re, Palladio, siede a terra consultando una planimetria.

(43) Il paese montuoso del villaggio cadorino dai casolari coi ripidi tetti di stoppia dorati dal sole, concezione di straordinaria bellezza, è attribuito con verosimiglianza al Tiziano, che avrebbe dipinto anche, vicino a Venere, un Satirello, più tardi cancellato.

(44) Attribuzione dubbia, intenso sentimento giorgionesco.

(45) Per non confonderlo con *Jacopo Palma il Giovane*, suo nipote, abbondante pittore della decadenza.

(46) Non bisogna dimenticare che, nel 1506, Tiziano può aver conosciuto a Venezia il grande pittore tedesco Alberto Dürer, che vi soggiornò a lungo. Le stampe del Dürer operarono certo sulla sua immaginazione e concorsero a sviluppare l'innato suo senso paesistico. Qualche influenza sulla formazione dell'artista ebbe forse anche il passaggio, nella città dei Dogi, di Fra' Bartolomeo (1508). Quest'ultimo potè ispirargli, in confronto allo stile grafico e particolareggiato dei pittori veneziani allora in autorità, sintesi e ampiezza di forme, e libertà e grandiosità di composizione.

(47) « . . . meritò da quel Senato avere nel fondaco de' Tedeschi un uffizio che si chiama la senseria, che rende trecento scudi l'anno, il quale ufficio hanno per consuetudine que' signori di dare al più eccellente pittore della loro città, con questo che sia di tempo in tempo obbligato a ritrarre, quando è creato, il principe loro o uno doge, per prezzo solo di otto scudi che gli paga esso principe: il quale ritratto poi, si pone in luogo pubblico per memoria di lui nel Palazzo di S. Marco. » Vasari: *Descrizione delle opere di Tiziano da Cador pittore*. Dei Dogi Tiziano ritrasse Pietro Lando, Andrea Gritti, Niccolò Marcello, Marcantonio Trevisani e Francesco Venier.

(48) Nell'*Incontro di Innocenzo III con Federico Barbarossa*, il pittore s'era limitato a completare e arricchire una composizione di Giovanni Bellini, appena abbozzata. La battaglia di Cadore ebbe luogo il 2 marzo 1508, e segnò una dura disfatta delle truppe imperiali da parte dell'esercito veneziano, guidato da Bartolomeo d'Alviano. Dell'affresco distrutto esiste agli Uffizi una piccola copia parziale su tela, di mano forse del Tiziano stesso, che vale a dare una chiara idea della tumultuosa creazione. Rubens giovane può aver attinto a questa copia la frenesia e il violento colore che distingueranno le sue battaglie.

(49) La pittura del Bellini si conserva nella collezione del Duca di Northumberland.

(50) Il *S. Sebastiano* vagheggiato dal Duca di Ferrara fa parte del magnifico trittico con la *Resurrezione di Cristo*, nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso a Brescia (1522).

(51) È quasi certo che Tiziano fece il ritratto anche a Lucrezia Borgia, consorte del Duca: ma si è perduto. Ritrasse in quel suo continuo praticare con la corte di Ferrara, molto probabilmente anche l'Ariosto: ma il meraviglioso busto d'uomo con la zazzera, della National Gallery, modello

Digitized by Google

di *sfumato*, che si crede l'effigie del poeta del *Furioso*, molto probabilmente fu dipinto dal Cadorino quando non poteva ancora averlo conosciuto (verso il 1507).

(52) P. Molmenti: *La storia di Venezia nella vita privata*. Vol. II. Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche. 1925.

(53) Tiziano fu un eccellente padre di famiglia, affettuoso ed economo. Sposò nel 1525, per legittimare il figlio Pomponio, una donna d'umile condizione, Cecilia, cadorina, che prima lo serviva nella sua casa come governante. Essa morì nel 1530, lasciando il marito nel più profondo dolore. Tre figli nacquero da essa a Tiziano: Pomponio che prese l'abito talare, Orazio che fu destinato alla pittura, e Lavinia, la figlia prediletta, andata sposa nel 1555 a Cornelio Sarcinelli di Serravalle. Pomponio diede una infinita serie di crucci al genitore, col suo carattere prodigo e turbolento, e, dopo la morte del Maestro, ne dilapidò l'eredità. Orazio fu più corretto nel vivere e mostrò una vera vocazione per la pittura. Lavinia morì giovane, nel 1562. Le sue sembianze furono eternate dal padre in celebri ritratti nelle Gallerie di Dresda e di Berlino, nella *Salomè* del Prado (tav. 54) e nell'*Ecce Homo* della Galleria di Vienna.

(54) Il ritratto è al Museo Nazionale di Napoli.

(55) L'opera incompiuta fu terminata da Jacopo Palma il Giovane, che scrisse sul margine del lastrone su cui pendono gli inerti piedi del Cristo queste belle parole: *Quod Titianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoque dicavit opus*. Il capolavoro è oggi conservato all'Accademia di B. A. di Venezia.

(56) Il tema della Madonna sola o con santi, per lo più in mezze figure, ha ispirato a Tiziano giovane alcuni dei suoi più freschi capolavori, che emulano le *Sacre Conversazioni* di Palma il Vecchio in fulgore coloristico: tali la *Madonna* detta *delle Rose*, agli Uffizi (1505?), la così detta *Zingarella* o *Vergine del Parapetto*, e la deliziosa *Madonna delle ciliege*, nella Galleria di Vienna (1514 o 15), la *Madonna con S. Brigida*, al Prado, attribuita anche al Giorgione, la *Sacra Famiglia* della National Gallery (1512), la *Vergine con quattro Santi*, nella Galleria di Dresda, e l'affascinante *Madonna del Coniglio* del Louvre (verso il 1530), con sfondo di paese primaverile dorato dal tramonto. La S. Caterina vestita di raso bianco, che in questo idillio pastorale porge alla Vergine il putto sgambettante, è probabilmente il ritratto della moglie del pittore, l'amata e dolce Cecilia. Il pastore barbuto che, accovacciato sull'erba in disparte, carezza un agnello, sarebbe niente meno che il Marchese Federico Gonzaga, al quale il quadro era destinato. Di questo soggetto v'è una variante alla National Gallery di Londra, altrettanto squisita.

(57) Galleria Pitti, Museo di Napoli, Ermitage.

(58) Museo di Vienna, Ermitage, Museo Condé a Chantilly, Prado.

(59) Prado, Uffizi.

(60) Oltre alle opere capitali enumerate e descritte nel testo, cito come importantissime nell'enorme produzione dell'artista, le seguenti: *Alessan-*

Digitized by Google

dro VI presenta il vescovo Giacomo Pesaro a S. Pietro (1503), nel Museo di Anversa; il *Battesimo di Cristo* (1512), nella Galleria Capitolina di Roma; l'*Erodiade* della Galleria Doria Pamphili; l'*Annunciazione* della Cattedrale di Treviso (1515-17); il *S. Cristoforo*, vigoroso affresco nel Palazzo Ducale di Venezia (1523); la *Resurrezione* (1544), nella Galleria d'Urbino; l'*Incoronazione di spine* e i *Pellegrini d'Emmaus* — due capolavori — al Louvre; il *S. Giovanni Battista* dell'Accademia di Venezia, muscoloso nudo, con sfondo di selva e di cascata (1540); il *Prometeo* e il *Sisifo* del Prado; il *S. Gerolamo* del Louvre, con un magnifico effetto di tramonto fra le piante; il *Cenacolo* dell'Escuriale (1564); l'*Adorazione dei Magi* del Prado (1560), con un bellissima ripetizione all'Ambrosiana; il *Cristo al Monte degli Ulivi*, aneddoto rembrandtesco, al Prado, ecc. ecc.

(61) L'Hourticq ritiene quel Cristo opera del Tiziano stesso. V. *La jeunesse de Titien*, p. 116-117.

(62) È dipinto con una finezza ed un'untuosità d'impasti che fa ripensare alle più diligenti pagine dell'ultimo Bellini. Ma i colori liquidi e cangianti hanno un ben altro squillo: Giorgione ha già propagato il nuovo verbo della pittura.

(63) L'*Assunta* fu eseguita per l'altar maggiore della Chiesa di Santa Maria dei Frari a Venezia, ed esposta al pubblico il 20 marzo 1518. Dal 1817 in poi, restò all'Accadèmia di B. A., dove splendeva come un sole. Disgraziatamente, da qualche anno è stata restituita all'abside del tempio a cui era destinata: l'infelicissima luce dell'ambiente mortifica il suo fulgore, empie la vasta tela di riverberi ostili. Riccardo Wagner narra nella sua *Vita* che, nel novembre del 1861, si trovò a visitare l'Accademia durante una crisi di depressione morale che lo dissuadeva dalla lotta per la conquista del suo ideale. Davanti all'*Assunta*, restò così elettrizzato e scosso, che concepì l'idea d'un nuovo dramma da scrivere: e quel dramma, più luminoso e sereno degli altri suoi, fu *I Maestri Cantori*.

(64) La superba tela del Louvre fu dipinta per il marchese Federico Gonzaga, come la *Vergine del Coniglio* e la *Maddalena* della Galleria Pitti. Altre versioni della *Deposizione* si ammirano nella Galleria di Vienna e al Prado. Quest'ultima, d'una fattura rapida e potente, e d'un disegno indicibilmente largo e ritmato in volute sinfoniche, fu commessa al pittore da Filippo II (1559).

(65) Il *S. Pietro Martire* fu distrutto, insieme con una preziosa pala di Giovanni Bellini, dall'incendio del 15 agosto 1867 che devastò la Cappella del Rosario, ove si trovava depositato per caso.

(66) Il motivo della vecchia pollarola seduta in disparte gli fu certo ispirato dalla prima scena della *Vita di S. Orsola* del Carpaccio.

(67) Ripetizioni del soggetto con molto divario, al Louvre e all'Escuriale.

(68) La composizione ripete, in un'atmosfera di notturno e con una prepotente originalità di fattura, l'*Incoronazione di spine* del Louvre, compiuta circa dieci anni prima.

Digitized by Google

(69) Questa Venere ha la stessa fisionomia della celebre *Bella* della Galleria Pitti e della *Giovane dalla pelliccia* del Museo di Vienna. Si è creduto per un po' di tempo, sulle orme del Thausing e del Gronau, che il modello di queste splendide figurazioni femminili fosse la sposa del Duca, Eleonora Gonzaga. Ma il celebre ritratto della Duchessa d'Urbino, agli Uffizi, pur esso di mano del Tiziano, assolutamente contemporaneo della *Venere* e di quelle *Belle*, ci rappresenta una donna dal viso aristocratico e gradevole, ma stanco e sfiorito. Nel 1538, quando Tiziano dipinse la *Venere sdraiata*, che sarebbe un ritratto troppo intimo della Duchessa, quest'ultima aveva quarantasei anni! Oh, la critica storica!... L'Hourticq, che attribuisce a Tiziano la *Venere* di Dresda, del Giorgione, giudica quella degli Uffizi una ripetizione giovanile del capolavoro presunto di Tiziano.

(70) La *Venere dell'Amorino*, cosa curiosa, ha le fattezze di Lavinia, figlia del pittore.

(71) Fu acquistata a Tiziano da Nicola Granvelle, cortigiano di Carlo V, fervido amatore di pittura. Tiziano gli fece il ritratto, che è un capolavoro (Gall. di Besançon).

(72) Tiziano trattò il tema di Venere ancora altre volte. L'Ermitage possiede la meravigliosa *Toeletta di Venere* (1550), splendido nudo di donna che sboccia da un gorgo di pellicce e di sete rabescate; il Prado, gli *Addii di Venere e Adone*, dipinti per Filippo II nel 1554; la Galleria Borghese *Venere che benda Cupido*, o l'*Educazione d'Amore*, opera senile, tumultuosa di forza e di sensualità.

(73) Vi sono repliche con varianti della *Danae* di Napoli, al Prado (commessa da Filippo II nel 1554), al Museo di Vienna e all'Ermitage.

(74) Quella che porge al satiro curvo un piattello perchè egli vi mesca, ha le fattezze della Violante, la bella figliuola bionda di Palma il Vecchio, di cui si dice che Tiziano fosse stato innamorato.

(75) L'*Antiope dormente* ricorda molto la *Venere* di Giorgione a Dresda e quella di Tiziano agli Uffizi. Secondo l'Hourticq, il quadro, destinato a Filippo II, rappresenta, non già la favola d'Antiope, ma quella d'*Atteone divorato dai cani*. E la nuda che dorme in quel mirabile paesaggio popolato di satiri e di ninfe, è una ninfa essa stessa. Lo sbranamento dello sventurato cacciatore è ridotto ad un particolare secondario, e confinato nello sfondo di campagna. Gli ultimi nudi donneschi di Tiziano sono la *Ninfa e il pastore*, pittura quasi procace, al Museo di Vienna, e l'*Eva che spicca il pomo*, al Prado (verso il 1570). La fattura di queste opere è sommaria ma piena d'efficacia e di freschezza.

(76) Un'altra interpretazione ne dà l'Hourticq nella sua *Jeunesse de Titien* (p. 127 e segg.). Il tema del quadro sarebbe tolto dal *Sogno di Polifilo*, di Francesco Colonna. Il sarcofago sarebbe il sepolcro di Adone; la nuda, Venere che tiene la coppa per raccogliere il sangue dell'amato, come suol fare una volta all'anno, per onorarne la memoria! Quanto alla giovane vestita di seta bianca, il critico francese non indugia a riconoscere in essa

Digitized by Google

la bella Violante, che ritorna in tante tele di Palma il Vecchio e di Tiziano giovane. Il quadro rappresenterebbe un rito funebre e amoroso della Dea d'amore, « durante il quale si ottiene facilmente la sua grazia... »

(77) *La jeunesse de Titien*, pag. 227.

(78) La *Donna alla toeletta* ha dato da fare agli interpreti. Dapprima veniva chiamata l'*Amante di Tiziano*. Poi si ritenne che fosse un ritratto di Laura Dianti, la bella Ferrarese, amante, poi probabilmente moglie, di Alfonso I (che sarebbe il gentiluomo che le porge un piccolo specchio). Ma un ritratto quasi certo della Dianti, di mano del Tiziano, nella Galleria Cook di Richmond, presenta tutt'altro tipo. Di recente è venuto fuori l'Hourticq a sostenere, con prove non disprezzabili, che il quadro rappresenta Federico Gonzaga, duca di Mantova, e la sua innamorata Isabella Boschetti....

(79) Il ritratto di Francesco I, che Giorgio Lafenestre stima a ragione una delle cose *più brillanti, più parlanti, più principesche* di Tiziano, fu eseguito senza che il pittore avesse conoscenza diretta del modello. L'ambasciatore di Francia a Venezia completò verbalmente le sommarie indicazioni fornite a Tiziano dal conio.

(80) Vi sono altre versioni del ritratto di Paolo III, nel Museo di Napoli e all'Ermitage. La tela della Pinacoteca di Torino è una copia eccellente di Paris Bordone. Relativamente all'originale del Museo di Napoli, che abbiamo descritto, il Vasari scriveva in una lettera a Benvenuto Cellini: « Abbiamo veduto dei ritratti ingannare molta gente, per esempio quello di Paolo III del Tiziano che avevan posto a seccare su di una terrazza al sole. Molti che passavano, credendolo vivo, chinavano la testa... »

(81) Prado, Museo di Napoli e Galleria Nazionale d'arte antica di Roma.

(82) Ex-Collezione Crespi di Milano (la « Schiavona »), e Uffizi (probabilmente copia di un originale perduto).

(83) Nell'*Allegoria in onore d'Alfonso D'Avalos*, al Louvre.

(84) Agli Uffizi, insieme col ritratto del marito Francesco Maria della Rovere.

(85) Le *Cicerone*. II parte, p. 731. Firmin-Didot, Paris.

(86) Fra i suoi alunni diretti, i più celebri furono Paris Bordone, di cui dirò ampiamente a suo tempo, e Andrea Meldolla, detto lo *Schiavone*, di Sebenico (1522-1582). Costui, entrato nella bottega di Tiziano come macinatore di colori, diventò buon ritrattista e soprattutto abile ornatore di cofani. Dipingeva, sul fianco di quei mobili, mitologie con piccole figure, fogliami, grottesche e bizzarrie. Anche il Giorgione, ricordiamocene, non aveva sdegnato d'ornare di pitture armadi, recinti da letto e cassoni. I pittori moderni, d'un calibro anche minore, certo non accetterebbero quella collaborazione coll'ebanista. Dallo studio di Tiziano uscì un altro artista di pregio, il nederlandese *Giovanni Stefano van Calcar* (1499-1546), che dipinse ritratti nello stile di lui, rendendo i toni forti o squisiti e i riflessi luminosi del suo maestro con una meticolosità nordica di esecuzione.

Tiziano era immune da invidie e generoso verso gli artisti contempo-

Digitized by Google

ranei. Non ebbe che un nemico: il Pordenone, e sempre lo risparmiò. « Ammirava la fantasia del Tintoretto e l'espressione nei dipinti del Previtali, teneva in pregio il giudizio del Lotto, stimava il Moroni insuperabile nei ritratti, commendava Jacopo da Ponte per le sue pitture d'animali, era amicissimo del Palma. » (Molmenti: op. cit.)

I pittori vadano a leggersi nel farraginoso libro del Boschini, *Le ricche miniere della Pittura veneziana* (Venezia, 1664), la pagina d'interesse capitale in cui è riferita la testimonianza diretta del pittore Jacopo Palma il Giovane, sulla tecnica del dipingere di Tiziano. Abbozzato il quadro sopra uno strato di tocchi densi di colore, come sfondo, e formato alla grossa il rilievo dei chiari, lo voltava contro il muro e stava talvolta dei mesi senza curarsene. Poi lo riesaminava con una rigorosa attenzione, *come se il dipinto fosse un suo nemico mortale*, e con un pennello crudele come un bisturi, riformava tutto ciò che non gli piacesse. Mentre i quadri schizzati attendevano la riplasmatura e la potatura di quell'esame critico, egli lavorava ad altre tele. *Non fece mai una figura di primo impeto, e aveva l'abitudine di dire che il cantore che improvvisa non può fare un verso sapiente nè ben ritmato.* Così facendo, senza posa giudice e punitore di sè stesso, lasciò una selva di capolavori immortali. Beethoven creava all'incirca nello stesso modo.

(87) Le tre tele (*Ritratto d'un vecchio gentiluomo* (tav. 55) e presunti *Ritratti di messer Febo da Brescia e di sua moglie*, patrizi trevigiani) furono donate alla Galleria di Brera da Re Vittorio Emanuele II, nel 1860.

(88) Un altro presunto ritratto del Verdelot, molto giorgionesco d'espressione, trovasi alla Galleria Nazionale di Roma, ed è pure attribuito a Bastian del Piombo.

(89) Un secondo *Pordenone, Bernardino Licinio* (lavorò tra il 1511 e il 1549), parente e allievo di Giovanni Antonio, è un buon pittore di tele sacre e di gruppi di famiglia, nei quali esprime una placidezza e un'obbiettività che hanno del ritrattista fiammingo. Un suo notevole ritratto multiplo è nella Galleria Borghese di Roma.

(90) Il Venturi attribuisce a Pier Maria Pennacchi la stupenda *Cena in Emmaus* della Chiesa di S. Salvatore a Venezia, data finora al Giambellino o al Carpaccio od a Benedetto Diana.

(91) Sebastiano Luciani fu chiamato il *Frate del Piombo* per aver assunto in Roma, dal Papa Clemente VII, un ufficio che consisteva nell'applicazione dei sigilli di piombo alle bolle o decreti pontifici, e che non si poteva esercitare senza vestire l'abito monastico. Vedi Vasari: *La Vita di Sebastiano Viniziano Frate del Piombo e pittore.*

(92) Bastian del Piombo si vede oggi attribuite, e con attendibilità, opere che un giorno si davano a Raffaello (il *Violinista* della Collez. Rotschild di Parigi) e a Tiziano. La *Morte di Adone* degli Uffizi, caratteristica del suo fare, era, fino a poco tempo fa, attribuita al Moretto da Brescia. Per la spinosa questione delle pitture che si dànno oggi al Luciani, togliendole al Giorgione, vedi la nota 38.

Digitized by Google

(93) Si è sfatata la leggenda dell'esistenza di tre pittori veronesi, pressochè contemporanei e parenti, che si distinguevano coi nomi di Bonifacio I, II e III. Accanto al vero Bonifacio (che sarebbe stato il II) lavorò *Antonio Palma*, che fu chiamato *Bonifacio Veneziano* e che è un artista di scarso valore.

(94) Alla Galleria di Brera si conservano del Bordone due altre opere notevoli: una grande *Pentecoste* dai toni argentei, e una *Sacra Famiglia col donatore*, quadro il cui colorito ha uno splendore di rubini, di zaffiri e di perle liquide.

(95) *Martirio di S. Giustina*, nella Galleria Pitti.

(96) *Martirio di S. Giorgio*, nella Chiesa di S. Giorgio Maggiore a Verona.

(97) Le *Nozze di Cana* furono eseguite per il monastero di S. Giorgio Maggiore a Venezia.

(98) I pittori illustri del tempo, mentre le teste coronate e il nobilume dan dentro a pulire i piatti d'oro, sapete che cosa fanno nel telone smisurato? Aggruppati in orchestrina, fanno da professori di musica! Tiziano suona la *viola di gamba*, Paolo Veronese stesso e il Tintoretto il violoncello, e Jacopo Bassano il flauto. Il Veronese ci rende lo strepito della scena, l'acciottolio delle stoviglie, il vocìo dei conversari e il zon zon dell'orchestra... Dagli angioletti musicisti del Vivarini ai pagani concerti di donne discinte del Tintoretto, nella pittura veneziana che susurro o languore d'accordi, che sgranamento d'arpeggi! Nessuna pittura al mondo ha gradito e reso coi colori lo spettacolo dell'arte canora, come la veneziana.

(99) Nell'abside della Basilica di S. Giustina. Le architetture del fondo sono le cupole e le torri della chiesa del *Santo*.

(100) Le *Nozze mistiche di S. Caterina*, pala mirabile, oggi all'Accademia di Venezia (posteriore al 1572).

(101) La Maddalena nel *Convito* della Galleria di Torino.

(102) Trionfale pittura nella Cappella Maggiore di S. Sebastiano a Venezia, ov'è la tomba del pittore.

(103) Il *Calvario*, al Louvre.

(104) Sala dell'Anticollegio.

(105) Sala del Maggior Consiglio.

(106) Nel 1566, Paolo sposò la figlia del maestro, Elena Badile, che ritrasse più volte nella sua bellezza abbondante e borghese.

(107) Anche nella decorazione della Villa Barbaro a Maser, ebbe a collaboratore il dotatissimo e veloce Battista Zelotti.

(108) Le opere del Caliari, tutte vaste e lavorate con celerità (taluna con accenni di maniera nella ripetizione dei motivi e degli effetti, nessuna senza ricchezza immaginativa e fulgore pittorico) inondano le chiese di Venezia e le gallerie d'Europa. Se il santuario del Tintoretto è la scuola di San Rocco, il santuario di Paolo è la chiesa di S. Sebastiano a Venezia, della quale egli dipinse le pale, le inquadrature dell'altar maggiore e gli scomparti del soffitto. Cene meno smisurate ma non meno splendide delle *Nozze di Cana*,

Digitized by Google

adornano le Gallerie di Venezia (*Cena in Casa di Levi*), di Milano (*Gesù alla mensa di Simone Fariseo*), di Torino (stesso argomento), di Dresda (versione minore delle *Nozze di Cana*), il Santuario di Monte Berico, presso Vicenza (*Convito di S. Gregorio Magno*, del 1572, una delle opere più sobrie e poderose dell'artista), il Museo del Louvre (i *Discepoli ad Emmaus*, trattata con insolito sentimento d'intimità, col ritratto completo della famiglia del pittore, con un adorabile gruppo di due bambine vestite di broccato che giocano con un cane). A prescindere dai tipici capolavori citati o descritti nel testo, la litania delle opere gloriose (di cui gli anni smorzarono un poco l'orgoglioso clangore) continua: a Madrid, il *Mosè salvato dalle acque*, la *Susanna nel giardino coi vecchioni*, il *Gesù fanciullo che disputa coi Dottori nel tempio*, il *Miracolo del Centurione*; — a Dresda, le magnifiche tele comprate, coi maggiori Correggio, per poca moneta al Duca di Modena dal fortunato Elettore Augusto III, nel 1746: fra le altre l'*Adorazione dei Magi*, bella e calma con un fregio antico, e la *Madonna* detta *di Casa Cuccina*, con gustosissimi ritratti di gentiluomini, di dame e di fanciullini. Il tesoro della National Gallery va dal multiplo splendore della *Famiglia di Dario presentata ad Alessandro dopo la battaglia di Isso* (tav. 72), alla nota unica di tenerezza della figura di *S. Elena* che, assisa col gomito appoggiato al davanzale d'una finestra aperta, e avvolta in un'ampia veste dall'indefinibile rossore aurato, vede in sogno scendere a capofitto dalle nubi due puttini alati, reggenti il peso della Croce. Tizianesca floridezza grava le membra della *Danae* coricata sotto la pioggia d'oro, della Galleria di Torino; una bruma di perle polverizzate scorre sullo sciamito e il raso delle giunoniche donne e sul paese glauco del *Mosè salvato dalle acque*, dell'Ermitage di Pietrogrado. Nell'Accademia di Venezia una tipica *Madonna e santi* fra architetture, e tre *Santi mitrati*, a Brera, mostrano un Veronese nobile e grave, col suo immancabile splendore di stoffe e di marmi preziosi. I pittori che cercano le virtuosità, troveranno un paradosso pittorico e in pari tempo un gioiello di poesia patetica in un piccolo *Gesù nell'Orto*, nella Galleria di Brera, stupendo per l'atmosfera bluastra di notturno lunare, rotta da un fascio di luce dall'alto che inargenta il corpo di Cristo, avvolto in una tunica cremisina, piegante nelle braccia dell'Angiolo.

Ritrattista pago dell'esteriore, Paolo erge patrizi e grosse matrone con facile pennello, ma sa costruire un'immagine compatta di virilità e di potenza come il *Pasio Guarienti* in armatura, nella Galleria di Verona.

Il maestro instillò nel fratello Benedetto e nei figli Carletto e Gabriele l'amore e l'estro della pittura: costoro l'hanno imitato e riprodotto a sazietà. Così abbiamo una famiglia pittorica di Caliari, come c'è quella dei Palma e quella dei Vecelli.

(109) « Il disegno di Michelangelo e il colore di Tiziano »: in questo motto che gli si attribuisce ma che forse non ha mai pronunciato, è adombrata press'a poco la duplice tendenza del Tintoretto verso un rilievo potente e una ricca effusione di luci fantastiche e di toni impetuosi. Ma, com'è naturale, la corposità e il segno sculturali del Buonarroti devono

Digitized by Google

subire una radicale trasformazione per adattarsi all'esclusiva travolgente pittoricità del Veneziano.

(110) Una delle migliori versioni di Paolo dell'*Annunciazione* è quella dell'Accademia di Venezia.

(111) L'*Adorazione dei pastori* (Scuola di S. Rocco) nella sua originalità è d'un realismo pedestre che avvilisce il carattere dell'opera. Il presepio è diviso in due piani da un assito a stuoie: in basso, una vera stalla col bue, il ciuco, il paone e i caprai portatori d'offerte (ova, ricotte e torte); sull'assito, la scena tradizionale del fanciullo Gesù in una cesta, adorato dalla Vergine e dalle donne della villa. Dalle buche dello schiantato tetto di travi piovono sui personaggi i rossi fulgori del cielo. Altrove lo sfondo divora l'azione. Col pretesto di dipingere il *Riposo in Egitto* (sempre nella Scuola di San Rocco), l'artista dipinge una valle tropicale. Il vero protagonista della *Piscina di Betsaida* è un pergolato fitto di tralci. Maria Egiziaca e la Maddalena, in due teloni di quell'immenso museo tintorettiano, scompaiono, minuscole come felci, in scenari di foresta biblica, le cui quinte sono palmizi giganti.

(112) Il Vasari, abituato alle finiture fiorentine e, per parte sua, sbbadito di concetti ma meticoloso in fatto di tecnica, si scaglia contro le spesso brutali negligenze della pratica tintorettiana. Considerate minutamente, alcune sue pitture di grand'effetto, gli sembran *dipinte da burla*. « Ha costui alcuna volta, soggiunge, lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fierezza, piuttosto che dal disegno e dal giudizio. » Altrove, lodatolo come *il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura*, lo accusa d'aver lavorato *a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia*...

(113) Scuola di S. Rocco e chiesa di S. Giorgio Maggiore a Venezia.

(114) Scuola di S. Rocco.

(115) Galleria Nazionale di Londra.

(116) Chiesa di S. Maria dell'Orto a Venezia.

(117) Scuola di S. Rocco.

(118) Chiesa di S. Rocco.

(119) Le *Nozze di Cana* (1561) nella sacrestia di S. Maria della Salute in Venezia; il fantastico *Cenacolo* di S. Giorgio Maggiore, quello della Scuola di S. Rocco, d'una costruzione originalissima e realistica, quello di sapore famigliare e aneddotico in S. Trovaso. Nelle *Cene* del Veronese, notate, la mensa è per il lungo, parallela alla base del quadro, ciò che rende la prospettiva dei colonnati laterali o circostanti, semplice e armoniosa come quella d'uno scenario; nei *Conviti* del Tintoretto si presenta invece per punta o di sbieco, e talvolta è scorta dall'alto in basso, come se lo spettatore fosse affacciato ad una finestra: e ciò per accrescere al possibile le difficoltà e l'effetto.

(120) Il *Concerto di Muse*, della Galleria di Dresda, fu eseguito per commissione dell'Imperatore Rodolfo II. Il Tintoretto lavorò anche per Filippo II e per la corte d'Inghilterra.

Digitized by Google

(121) Saletta dell'Anticollegio nel Palazzo Ducale di Venezia. — Nel vorticoso e fosforescente capolavoro della National Gallery (tav. 74), le *Origini della Via lattea*, par di vedere un Rubens in forme italiane, tanto l'immaginazione divampa in quel grappolo di corpi ignudi, di drappi svolazzanti e di vapori, bilanciato nel vuoto e imbevuto d'un'atmosfera d'ambra e d'argento.

(122) Accademia di Venezia.

(123) Palazzo Ducale di Venezia. Essenziale lo *Sposalizio di S. Caterina*, col Doge in preghiera.

(124) Palazzo Ducale di Venezia. Il Tintoretto non ha il genio scintillante della decorazione, che fa unico Paolo Veronese: è grandioso e maschio ma pesante e artificioso.

(125) La *Maddalena* e l'*Egiziaca nel deserto*, alla Scuola di S. Rocco. La pirotecnica che illumina questi immensi paesaggi è uno degli aspetti dell'anima meteorica del Robusti. Ci sarebbe da scrivere un capitolo sui fenomeni della sua atmosfera: masse tumultuose di cumoli, bagliori d'aurora boreale, piogge di raggi, velari d'ecclisse, lampi diffusi, saette, aloni iridati, ardori colorati di bengala...

(126) Palazzo Ducale di Venezia, nella Sala del Maggior Consiglio e in quella dello Scrutinio. L'incendio del 1577 ha distrutto in quest'ultima sala una gigantesca *Battaglia di Lepanto*, dipinta dal Robusti nel 1571, per commissione del Senato. Lo stesso incendio ci rapì due sue composizioni capitali, già nella sala del Maggior Consiglio: l'*Incoronazione dell'Imperatore Federico Barbarossa* e la sua *Scomunica* da parte del Papa Alessandro III. Non è difficile immaginare all'incirca quali fossero quelle scenografie eroiche, non mancando nel Palazzo Ducale altre scene d'apparato del grande Maestro.

(127) Fra i più bei ritratti del Robusti: *Jacopo Sansovino* (Uffizi) (tav. 77), *Luigi Cornaro* (Pitti), il *Doge Alvise Mocenigo* (Accademia di Venezia), un *Generale in armatura* (Museo di Vienna), un *Vecchio patrizio* (il Procuratore Priuli?) nel Museo del Castello Sforzesco di Milano. Al Prado un sobrio ritratto di giovane donna, che forse è sua figlia Marietta.

(128) Talvolta invece si perdeva in ricerche maniache di nuove miscele che duravano meno che quelle comunemente adoperate.

(129) Ci sarebbe da scrivere un trattato d'estetica tragica su questa *Crocifissione*, forse la più grandiosa, drammatica e completa che vanti la storia dell'arte. Un ordine sovrano regna nella distribuzione dei gruppi e conferisce all'insieme la pienezza d'un nodo di montagne. Procuratevene una grande fotografia (quella dell'Anderson è dettagliatissima) e provatevi a scomporre l'accordo unico nei mille toni di furore, di dolore e di pietà. Nel bel mezzo della volta della Sala dell'Albergo, in contrasto a tanto dramma, un gaudioso *S. Rocco* in abito vermiglio scorcia formidabilmente tuffandosi in pieno cielo, accolto dalle late braccia dell'Eterno, e circondato dalla luminosa ghirlanda degli angioli. Quel soffitto ovale ha una storia curiosa. La Confraternita, volendo far decorare le sale del suo edificio,

Digitized by Google

bandì un concorso (1560), proponendo come tema l'apoteosi del Santo protettore degli appestati. Giunto il giorno dell'esame dei progetti, Paolo Veronese, Andrea Schiavone e i pretensiosi manieristi toscani Salviati e Zuccaro, che cercavano lavoro in Venezia, si fecero avanti col rotolo del loro disegno. Il Robusti che in pari tempo aveva già bell'e finita la sua tela e l'avea fatta di nascosto fissare nel riquadro, coperta da un velo, non ebbe che a pregare i signori membri della Confraternita di guardare in su e di dichiarare s'erano soddisfatti. Stupore nei signori fabbricieri; palmo di naso dei concorrenti. Si gridò alla truffa ed alla fellonia, e il pittore dichiarò senza scomporsi che, se la tela non piaceva, l'avrebbe concessa all'Ospizio *gratis et amore Dei*, per la sua devozione speciale a S. Rocco... Ma la tela strapiacque, ed è ancor là ad onore e gloria del Santo, dei confratelli e dell'artista, ch'ebbe tosto l'incarico di colmare di pitture l'ospizio.

(130) La *Presentazione della Vergine al Tempio*, portella d'organo, tutta occupata da una ricca scalea su' cui gradini si assiepa il popolo dalle corporature erculee, è animata da uno spirito meno apocalittico. *Il Miracolo di S. Agnese*, nella Cappella Contarini, è un vero idillio, dalle figure calme e serene: un *andante cantabile* fra due *presto con furore*...

(131) Non so trattenermi dal riprodurre la pagina potente con cui Ippolito Taine, nel suo *Viaggio in Italia* descrive e commenta il *Miracolo di S. Marco* (tav. 76), che è insieme quello del più magnanimo pittore di Venezia:

« Il Santo arriva dall'alto del cielo a capofitto, precipitando, sospeso nell'aria: il suo capo è nell'ombra, i piedi nella luce; il corpo, come compresso da uno scorcio straordinario, si tuffa con lo slancio, con l'impetuosità d'un'aquila. Nessuno, salvo Rubens, ha colpito a quel punto l'istantaneità del movimento, il furore del volo; davanti a questa foga e a questa verità, le figure classiche sembrano rapprese, copiate da quei modelli d'accademia di cui si fissano le braccia con lo spago; si è portati via da quella ruina, lo si segue fino al suolo, ove non è ancora giunto. Lo schiavo nudo, atterrato, rovesciato sul dorso, in faccia allo spettatore, da una scorciatura miracolosa non meno che quella del santo, brilla luminoso come un Correggio. Il suo superbo corpo virile muscoloso è palpitante; le guance rosa accanto alla barba ricciuta s'imporporano del più bel colorito della vita. Le ascie sono andate in schegge, senza poter toccare la sua carne, e tutti guardano. Il boia in turbante, levate le mani, mostra al giudice la sua scure infranta, con un gesto di stupefazione che lo solleva tutto. Il giudice, in giustacuore rosso veneziano, si slancia a mezzo dal suo seggio e dalla sua scala di marmo. Tutt'intorno gli spettatori si curvano e s'accalcano, gli uni in armature del secolo XVI, gli altri in corazze di cuoio romane, gli altri in zimarre e turbanti barbareschi, gli altri in berrette e dalmatiche veneziane, alcuni con le gambe e le braccia nude, uno del tutto ignudo, con un mantello sulle coscie e una pezzuola in capo, con i più splendidi urti di luce e d'ombra, con una verità, un fulgore, una seduzione inesprimibili della

Digitized by Google

luce riflessa dal negrore polito delle armature, diffusa sugli arabeschi lustranti delle sete, imprigionata nell'ombra calda delle carni, avvivata dall'incarnato, dal verde, dal giallo striato delle stoffe opulente... Una donna appoggiata contro un piedestallo si getta indietro per veder meglio, ed è così viva che tutto il suo corpo freme, gli occhi parlano e la bocca sta per aprirsi... Nel fondo, architetture ed uomini affacciati su terrazze o arrampicati su le colonne aggiungono l'ampiezza dello spazio alla ricchezza della scena. »

Il *Miracolo di S. Marco* fu dipinto per la Scuola o Confratria di quel santo, con due altre grandi tele piene di forza e di bellezza che celebrano il protettore di Venezia e ch'erano già custodite nella Libreria Vecchia di S. Marco. Nella prima, ora all'Accademia di Venezia, si vede il Santo nimbato di raggi fendere l'aria a capofitto per sollevare il corpo muscoloso d'uno schiavo da una barca di Saraceni, intorno a cui imperversa la burrasca, travolgente nel tumido caos delle onde, carene squarciate e naufraghi che si dibattono. Nell'altra, oggi nella Galleria di Brera, si sprofonda la tetra prospettiva d'una cripta popolata d'arche sepolcrali. In primo piano splende la corporatura luminosa e nerboruta di S. Marco stesso che appare ai due mercatanti veneziani, mentre stanno cercando il suo cadavere, per avvertirli con un gesto breve ed eccelso che la reliquia è trovata. Ai suoi piedi giace il cadavere d'un appestato ignudo; un indemoniato si dibatte nell'ombra. La luce fulva e sorda della catacomba è rotta da crudi raggi ardenti e dalla fosforescenza sinistra di quel cadavere ignudo, livido, scortato con macabra potenza.

(132) Forse che, applicando a rovescio gli avvertimenti della moglie, il grand'uomo non saliva i ponti motosi di Venezia tenendo alzata la cappa dietro, mentre poi la sollevava fin sopra le ginocchia quando li scendeva?... Il Tintoretto fu buono sposo e padre. Ebbe otto figli, fra i quali Marietta e Domenico erano pittori nati. Marietta, anche abile musicista, morì giovane, lasciando il padre affranto dal dolore. Domenico dipinse fra l'altro viventi ritratti in gruppo di dignitari e di borghesi veneziani. Due tele di lui, ampie e fortissime, che hanno l'immediatezza e la larghezza di spatola d'un Hals o d'un Susterman, pervennero testè all'Accademia di Venezia dal Museo Imperiale di Vienna. Squisita è la sua *Maddalena penitente*, nella Pinacoteca Capitolina, un'opera degna del padre.

(133) Era detto erroneamente Dosso Dossi. Vedere come il Vasari lo malmena, attribuendogli più fama per la penna dell'Ariosto che lo ricordò nel *Furioso*, che non per le proprie opere.

(134) I rombi della Galleria di Modena con mezze figure provengono da un complesso ornamentale del Castello Estense di Ferrara. Decoravano il gabinetto ove il Duca custodiva i *Baccanali* del Tiziano, fra opere voluttuose del Giambellino, del Dossi stesso e del Garofalo. Alcune decorazioni a fresco nel Castello, alterate da restauri, si attribuiscono al Dossi, ma senza molta attendibilità.

Digitized by Google

(135) Il Venturi segnala un paesaggio del Dossi presso Osvald Sirén a Stoccolma — le *Tre età dell'uomo*, d'una straordinaria bellezza: « la luce gorgoglia dappertutto, traverso la verzura, in fiotti di rame e d'oro ».

Vedi A. Venturi: *Arte ferrarese del Rinascimento*. Estratto da *L'Arte*, fascicolo III, 1925.

(136) I seguaci del Maestro del *Cenacolo*, come avete veduto, tralasciarono tutta la parte scientifica del suo verbo artistico, e si limitarono a ripetere con variazioni personali i suoi tipi, le sue composizioni, il suo modo d'illuminare le scene. Il leonardismo del Luini, di Cesare da Sesto, di Marco d'Oggiono ecc., è puramente pittorico e lirico.

Digitized by Google

LIBRO TERZO

La formula dimenticata

Digitized by Google

Digitized by Google

I manieristi a Firenze e a Roma.

Dopo che il Fiume d'oro ebbe inondato l'Italia di capolavori, parve che la cascata non volesse finir più: ma le acque a poco a poco perdettero il loro limpido e cominciarono a trascinare argilla e detriti. Volte e altari di chiese, facciate e saloni di palazzi, tele e tavole e muraglie, si giocava a chi riuscisse a coprirne la maggior superficie con tumulti di figure facilone e convenzionali. La pittura diventò una mania, un lusso pedante che appagava la vanità dei principi, degli ecclesiastici e dei signori, e quella non meno acuta degli artisti, che posavan tutti da Dei dominatori, camminando sul manto caudato dei geni scomparsi (1). L'arte era come in preda ad un'eruzione violenta. Simile a quell'alunno d'uno stregone della ballata di Volfango Goethe, che aveva scatenato i diavoli ma poi aveva dimenticato la formula magica per rincatenarli, la pittura diluviante non riusciva più a stagnarsi. Artificio e freddezza di sentimento cercavano ad alleate la magniloquenza e l'esagerazione. Alcuni facevano del Michelangelo e del Tintoretto in caricatura, altri belavano nell'ovile del Correggio, altri si crogiolavano nella volgarità, perduti nel più ignobile realismo, senza anima e senza perfezione formale (2). La presunzione e l'errore sviavano le mani di gente che

Digitized by Google

non mancava d'ingegno, ma certo di coscienza e di scrupolo artistico. L'essenziale era far presto. C'era chi si limitava ad abbozzare l'idea della composizione e si rimetteva pel resto al mestiere grosso dei manovali. C'era chi improvvisava sul muro, senza cartoni nè spolveri. Il genovese Luca Cambiaso, artista d'innegabile bravura, ma assai banale d'idee, era ambidestro e lavorava a gran furia con due pennelli. Coi disegni ch'egli buttava via a fasci, sua moglie teneva acceso il fuoco... L'arte di questi pittori copiosi e disossati è noiosa come il canto delle cicale. Sempre gli stessi omaccioni dalle braccia e dal torso di lottatore, dalla grinta feroce o dal sorriso sciocco, gli stessi vecchi caprini dalla barba di stoppa, le stesse donne membrute, gesticolanti, avvolte da inverosimili svolazzi di stoffa battuta dal vento; e come sfondo, fabbriche assurde d'una romanità scenografica. Si era smarrito il senso dei problemi del chiaroscuro e del colore; alla pittoricità vera, si era sostituito uno strano amalgama di forme pseudo-sculturali, intrecciate e disposte secondo canoni architettonici pedanteschi. Miserrime le idee; scarsissima l'individualità degli artisti che, nell'emularsi, si copiavano, e che esprimevano con un apparato ed un formulario *a priori*, sentimenti logori e rimpannucciati con la retorica. A Firenze e a Roma Michelangelo era il modello e la rovina di infiniti che s'incaponivano a copiarlo ed a scimmiottarlo, come se il disegnare viluppi d'uomini scorticati e stravolti equivalesse a impadronirsi del segreto del suo genio divino. Daniele Ricciarelli, da Volterra, chiamato Daniele da Volterra (1509-1566), — il quale, ricordatevelo, è proprio quel tal sarto di fasce e di brache dipinte che deturpò il *Giudizio* del suo solenne maestro, — nella *Deposizione dalla Croce* della Trinità dei Monti in Roma

Digitized by Google

(tav. 85), sfoggia terribilità di muscolature, gesti scultorali, panneggi dalla sapiente complicazione: e ottiene con tanta spesa un'opera corretta ma gelida e cerebrale. Ad animare quel trofeo di membruti manichini ci sarebbe voluto il pennello fiammeo del Rubens o il chiaroscuro tragico del Rembrandt. L'affresco è invece dipinto senza forza di colore: sta lì grigio e plumbeo, ad attestare uno sforzo invece che una vittoria. Troverete ancor meno di che ringraziare il Ricciarelli quando, nella *Strage degli Innocenti* agli Uffizi e nella *Decapitazione di S. Giovanni* della Galleria di Torino, tornisce con furore bicipiti e cosce scattanti o rilassati, ed esprime con vigoroso ma arido disegno truculenza ed orgoglio.

Gli altri michelangiolisti sono tutti molto peggiori di lui. Sbiadito ed enfatico è Francesco de' Rossi, detto il Salviati, fiorentino (1510-1563), che lavorò copiosamente per i Medici, per i Papi, per la Repubblica di Venezia e per Enrico II di Francia. Giorgio Vasari, d'Arezzo (1511-1574), buon architetto e buonissimo scrittore, aveva il torto di dipingere in grande stile. I suoi ritratti, nella loro poca pretesa, sono efficaci. Ma le sue macchinose composizioni storiche o sacre ostentano in forme turgide il più vacuo pedantismo. Le battaglie smisurate ch'egli schiccherò sulle pareti del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze, con quei cavalloni che sembrano balle di stoppa, con tutta quella pompa goffa d'omacci cicciuti, d'armature romane e di panorami da carta topografica, sono l'insegna stentorea della decadenza. Il Vasari mirava con esse a porsi a paro con la *Battaglia di Costantino* di Giulio Romano e con la *Battaglia di Càscina* di Michelangelo. La *Storia di papa Paolo II*, a fresco, che ingombra le pareti d'una sala immensa del Palazzo della Cancelleria in

Digitized by Google

Roma, fu dipinta da messer Giorgio in cento giorni, ed ha bene il suo effettaccio da parata.

Altro campione dell'ultra-manierismo fiorentino della seconda metà del '500 è il torrenziale FEDERICO ZUCCARO (1542-1609), che mescola in un panciuto lambicco Correggio, Michelangelo e Raffaello, e che con un'arte d'etichetta e di turgore riscuote applausi fragorosi, tanto che lo troviamo a lavorare, solo o col fratello TADDEO, raffaellista e michelangiolista intransigente, a Venezia, a Milano e persino in Inghilterra e in Fiandra. Ma Filippo II non si lasciò abbagliare dalle sue allegorie involute, spettacolose e fiacche: ci voleva ben altro per convincere il monarca che aveva posato davanti al Tiziano e che si compiaceva nella pittura soda e quintessenziale di artisti come Antonio Moro, Sánchez Coello e Pantoja de la Cruz! A Roma i due Zuccaro furono invece portati alle stelle da un pubblico di patrizi e di prelati golosi di retorica, che diedero loro da ornare palazzi, ville e chiese (3). E pensare che, con tanta inondazione di pittura, ferrati com'erano di buon disegno e di pratica, non dissero mai una parola viva! Una stampetta del Callot val meglio che tutto il loro Olimpo di carta pesta! Bisogna vedere come Federico Zuccaro e il Vasari hanno conciato l'interno della cupola del Brunelleschi, che incorona Santa Maria del Fiore a Firenze! La buon'anima di don Vincenzo Borghini fornì l'inestricabile e macaronica allegoria. Quando guardate in su, scorgete un tal groviglio di corpi confusi, quasi tutti nudi, che s'abbandonano ai gesti più strani e lambiccati, dipinti con colori così opachi e scialbi, che finite col chiedervi se quella pittura rappresenta il cielo oppure una paniera di lumache e di raganelle. E l'impressione è ancora peggiore quando fate l'ascensione della cupola, e al secondo bal-

Digitized by Google

latoio interno, vi trovate sul capo una tregenda di giganti balordi — angioli, dannati, santi, demoni, Adamo ed Eva, tori, iene ed orsi neri, — e vi sentite minacciati da quell'incubo di membra, di caverne e di nuvole, che vorrebbe rappresentare l'Universo col Paradiso e con le vampe e le ghiacciaie infernali, coi Vizi, le Virtù e la Morte, scheletrone sbilenco, grande come una casa. È una visione che esaspera per l'enormità assurda, per l'effettaccio triviale che cerca ed ottiene. Se fossi Anteo gigante, per il decoro della cattedrale, passerei una generosa mano di calce su quell'almanaccato grottesco.

Altro documento dello stile malaugurato che infieriva allora nell'Italia centrale è il *Martirio di S. Lorenzo*, di ANGELO BRONZINO, nella Chiesa di S. Lorenzo a Firenze (tav. 86): affrescone assurdo, orgia di nudi, campionario di muscolature, concorso di contorsioni e di forze tra colonnati e scalèe. Aguzzini, spettatori e mendicanti, son tutti nudi: e nudo è il Giudice, meno la corazzetta di cuoio attillata. Il Bronzino, spirito gagliardo, conosceva a fondo l'anatomia, disegnava con sapienza ed eleganza, ed ergeva ritratti scultorii: con quelli del Tintoretto, e in stile opposto, i più belli del tardo Cinquecento; ma il michelangiolismo lo ha tradito.

Vi cito, per finire il triste quadro, l'eccesso più bestiale di quell'arte fuorviata. Se visitate la Chiesa di Santo Stefano Rotondo, perduta tra le vigne del Celio, resterete malati di ribrezzo davanti ai triviali affreschi di cui l'hanno dipinta il romano ANTONIO TEMPESTA (1555-1630) e CRISTOFANO RONCALLI detto DALLE POMARANCE (1552-1626), che ci si sono spassati un mondo a raffigurare supplizi di martiri e di santi con un'immaginazione da carnefice ubbriaco: teste mozze, membra spaccate, torsi

Digitized by Google

che il boia sbuccia come melanzane, paioli pieni d'orecchie e di mani sanguinose, e via di questo passo: e sempre i soliti nudi dalla formidabilità gaglioffa e i soliti svolazzi e gibbi balordi di panno.

L'arte diventa pretto mestiere con un altro manierista già avanti nel Seicento, GIUSEPPE CESARI, detto il CAVALIERE D'ARPINO (n. verso il 1560, m. nel 1640), che il Burckhardt definisce giustamente un *impresario della pittura*. È un produttore incredibilmente abbondante: ma il suo vinello copioso è sfibrato e fiacco. Quella broda di facili forme e di dolciastri colori con cui invase pareti e volte di palazzi e di cappelle di Roma e di Napoli, parve vino schietto ai contemporanei. Fedele all'estetica che si respirava nell'aria ai suoi tempi, non voleva che stupire: e ci riuscì, e oggi ancora destano meraviglia quella sua fatua prolissità e quella virtù di rendere tutto lezioso o turgescente, che lo accosta al Cavalier Marino.

IL BAROCCIO E IL RITORNO AL CORREGGIO.

Qualche artista che invece era portato alla dolcezza e preferiva al tagliente del disegno le sfumature del colore, lasciò star Michelangelo terribile e pericoloso, e si raccomandò al suo antipode, cioè al Correggio, che aveva dipinto con infinita grazia e morbidezza, ricavando un sinuoso e soffice disegno dal confine di due colori. Ma la grazia correggesca, passando in teste comuni, diventò languidezza e affettazione, sì che dipingevan sempre sorrisi e bocchine. Ci fu un solo pittore che, sulle orme dell'autore della *Notte*, seppe lasciare qualche opera viva: ed è FEDERICO FIORI da Urbino, detto il BAROCCIO (1528-1612),

Digitized by Google

celebrato ai suoi tempi come un Dio della pittura, ammirato dal gigante Rubens. Oggi ci fastidiscono i suoi lezi, l'affastellamento barocco delle composizioni, la rigatteria patetica dei particolari, un che di vitreo e di sfioccato nella materia pittorica, un abuso perenne di rosa gelati e di cinabri, di lividi e di verdi nelle carni, e di panneggi svolazzanti. Tuttavia un piccolo quadro del Baroccio è spesso una delizia per gli occhi. Dove la composizione è semplice, come nell'idillico *Presepio* dell'Ambrosiana (tav. 87), l'artista riesce meglio a far valere i suoi pregi, la cucina dei colori raffinata e sensuale al possibile, il chiaroscuro pieno di sorprese e di carezze, una pastoralità gesuitica non priva di fascino. Conchiusa e realistica come un quadretto olandese, la *Natività* che vi do riprodotta, è un manicaretto di ingredienti teatrali e patetici, fusi con maestria. Il Baroccio è il pittore d'un tipo di donnina ingenua, con una gran fronte e un nasino aguzzo, dall'avvenenza un po' insignificante, sempre pronta a far vedere, se anche li tiene bassi, gli occhi neri e puri, a fior di testa, ed a fare la riverenza. I suoi fanciulli sono bellissimi: ma chèrubi, angioletti e marmocchi hanno un'aria di famiglia prettamente baroccesca, con le faccine tonde come ova, con una smania d'attucci e di smorfiette imparate dalle suore. Con molta eleganza scrive Luigi Dami, che il Baroccio « coltivava una varietà a striature, iridescenze e cangianti delle rose correggesche ». Ciò è vero tanto per il suo modo di sentire il colore, quanto per il senso che ha della vita. Il Baroccio è un Correggio minore, vissuto in pieno dominio di estetica gesuitica e portato dal suo tempo a dar fondo a tendenze personali di femminilità, d'eleganza ricercata e di sentimentalismo. V'è una seduzione singolare nel suo modo d'illuminare le figure, che, come dice bene Guido Battelli, « paiono da un lato arros-

Digitized by Google

sate da bagliori di fiamma e dall'altro soffuse d'un azzurro lume lunare ». La sensualità entra anche attraverso a questa luce melliflua nelle sue opere tutte caste, e che pure stillano non so che miele di languore mondano. Comunque, quando nella cattedrale di Perugia il sacrestano scopre la sua grande *Deposizione dalla Croce*, quando nel Duomo d'Urbino ci si apre innanzi la sua *Ultima Cena*, d'una ricchezza quasi veneziana, con lo stupendo serto di Apostoli e di mescitori, o quando, nella Galleria degli Uffizi, vediamo turbinare come una ghirlanda, in gaie rutilazioni di luce colorata, le numerose comparse della *Madonna del Popolo*, per chi ama la pittura grandiloquente e patetica e il raggruppamento teatrale delle masse, v'è più di un motivo di godimento.

Nei ritratti, il Baroccio è il *non plus ultra* della forbitezza e dell'apparato: e Tiziano e il Velázquez, giudicati alla stregua della cortigianeria, in suo confronto sembrano plebei. Basti vedere l'effigie del duca Francesco Maria I della Rovere in armatura, a Pitti, quadro di gran gala, in cui la virtuosità del maestro si è profusa nel rendere l'acciaio damaschinato della corazza, la seta delle sciarpe e la filigrana dei pizzi. Ma l'opera non leva nessun velo sul mistero morale del personaggio, che rimane una splendida marionetta.

Il Baroccio lavorò abbondantemente in patria, a Perugia, a Roma, a Milano, a Genova, dove lasciò, nella Cattedrale, un bellissimo *Crocefisso*. Il Baldinucci ne loda la esemplare devozione, lo scrupolo artistico, l'anima benevola e senza orgoglio. E infatti, anche nelle sue concezioni più pompose, certi gruppi accessori d'una verità fresca, colti sul vivo con tenera sensibilità o con aggraziato umorismo, provano (come le opere minori, di un'ispirazione qua-

Digitized by Google

si aneddotica), che Federico era un idillico condannato dalla moda a fare la voce grossa: qualcosa di non dissimile dal Tasso... Il pittore che rivestì di polpe la sua estetica artificiale e letteraria, fu un fiammingo dal genio violento: Pier Paolo Rubens. È al Baroccio che il maestro dalle esuberanze carnali deve l'enfasi dei suoi personaggi sacri, certe strutture sceniche dal largo e agitato effetto, e l'uso delle velature grige, ocree e rosse dei mantelli sventolanti che avvolgono i suoi santi atletici e sanguigni.

D'un altro seguace del Correggio, Lelio Orsi da Novellara, già vi ho detto. Ora voglio ricordare un pittore che si formò sulle opere dell'Allegri, ma che interpretò il suo metodo coloristico con una personalità ribelle. È Bartolomeo Schedoni, modenese (1576?-1615), che operò quasi sempre a Parma e fu influenzato dal Caravaggio e dai Carracci. La sua tipica *Carità cristiana* del Museo Nazionale di Napoli, è una pittura dal duro niello lineare, con figure d'eccessiva evidenza, dominata in primo piano da un bimbetto cencioso e da un cieco dai bulbi pallidi, appoggiato ad una lunga verga. La Carità non ha nulla di simbolico: è una giovane donna con un turbante in capo, che fa l'elemosina ad un pezzente dalla tunica a sbrendoli. Il rilievo è acutissimo, i colori freddi e alabastrini. Si direbbe che l'artista avesse davanti, non creature vive, ma statue colorate, circondate e investite da soffi impetuosi d'ombra e di luce. Figuratevi il Correggio maschilizzato e imbronciato, e le sue rose vive fatte di tarsia, e le sue sfumate penombre coagulate in sarge. La stessa dura potenza in una tragica *Deposizione nel sepolcro*, alla Galleria di Parma.

Digitized by Google

Intanto i Fiorentini s'erano stancati delle reboanti e gelide accademie dei manieristi, e cercavano una pittura più sincera, più gaia e più libera. Santi di Tito (1538-1603), allievo del Bronzino, Ludovico Cardi detto il Cigoli (1559-1613), Cristofano Allori (1577-1621), Jacopo Chimenti ed altri, s'adoperarono valorosamente per sostituire al bugiardo apparato di forza e di furore la calma e la dolcezza fiorentina del buon tempo antico, e al disegno tirannico le grazie del colore, rimpastato magari sulla fulgida tavolozza dei Veneti. La loro pittura è piacevole, fluida, ma un po' superficiale, decorativa spigliatamente, anche quando gravità e misura s'imporrebbero. Uno dei frutti più completi e belli di quel movimento che nasceva dai bisogni dell'istinto e non dalla cerebralità e dalla scuola, è la *Giuditta* del fiorentino Cristofano Allori (4) (tav. 88), che si ammira a Pitti: un capolavoro che alla serietà delle più nobili cose di Andrea del Sarto allea lo splendore pieno d'un Palma o d'un Tiziano. Rappresenta la terribile Ebrea mentre mostra al popolo, tenendola acciuffata pei capelli, la testa mozza d'Oloferne. Ma nella magnifica figura dell'eroina, il cui volto ovale e puro è d'un modellato sovrano, il pittore, faceto e malinconico insieme, ha ritratto la sua malfida amica Mazzafirra, dando poi alla faccia esanime e barbuta d'Oloferne le proprie sembianze, come per dire che quella signora bisbetica lo teneva pel ciuffo e non gli dava pace. La serva di Giuditta, intenta a guardare con ammirazione l'animosa padrona, sarebbe il ritratto della vecchia madre di Mazzafirra, che le prestava una mano a crucciare il pittore. L'Allori guardò i Veneti e i Bolognesi, e nel paesaggio anche i Fiamminghi; il Cigoli, senza oblia-

Digitized by Google

re Andrea del Sarto e il Pontormo, si mise sulle tracce del Correggio e su quelle meno sicure del Baroccio. La seconda generazione di questi Toscani eclettici diede personalità vivaci e argute, la cui ispirazione a capriccio vale molto meglio che la monumentalità posticcia che essi vanno soppiantando: e troviamo, dopo il prolisso BERNARDINO POCCETTI (1542-1612), noioso narratore di miracoli di santi in tutti i chiostri di Firenze, JACOPO CHIMENTI, detto l'EMPOLI (1554-1640), ancora cerimonioso seguace della parte caduca d'*Andrea senza errori*, e MATTEO ROSSELLI, fiorentino (1578-1650), che ha doti di colorista e una fresca fantasia, e che tiene aperta una scuola, d'onde esce una frotta di pittori dalle trovate ingegnose, dai rabeschi decorativi ridenti e bizzarri: tali il Furini, il Franceschini detto *Volterrano*, e quei bei tipi di Giovanni da San Giovanni e di Lorenzo Lippi. FRANCESCO FURINI (1604-1649) ebbe la vena dei nudi vezzosi, il culto della forma sana e pienotta. Il suo capolavoro spassoso è l'*Ila e le Ninfe* della Galleria dell'Accademia di Firenze: un bel donzello con gli occhi mori e col tocco piumato, fra alcune giovani nude che se lo disputano e lo abbracciano, emergendo dalle onde arricciate d'un pelago da teatro, belle e polite come statue d'avorio. BALDASSARRE FRANCESCHINI, detto il VOLTERRANO (1611-1689), punto dall'estro di rassomigliare a Pietro da Cortona, monarca effeminato della decorazione ai suoi dì, e invasato dal Correggio della Cupola di Parma, eseguì in Toscana e a Roma pitture ornamentali scorrevoli e superficiali, ma lasciò, per sua e nostra fortuna, un capolavoro nella piccola tempera degli Uffizi, la *Burla del Pievano Arlotto*, quella congrega di cappelloni e di guarnacconi neri che se la spassano a tavola, sotto il coperto di un'altana fiorentina, intorno al pretoccolo atticciato e malizioso... (5).

Digitized by Google

Giovanni Mannozzi, detto Giovanni da San Giovanni (dalla terra natia in Valdarno - n. nel 1592, m. nel 1636), infuse un'anima tutta brio e fantasia nelle decorazioni delle chiese di Firenze e di Palazzo Pitti (tav. 89), riboccanti di motivi inattesi, di stranezze alla Doni e alla Firenzuola, nelle quali sembra rivivere la vena di Piero di Cosimo e del Bacchiacca, affinata da uno squisito senso d'ornamentalità. Lorenzo Lippi fiorentino (1606-1664), lasciò una miniera di riboboli nel poema il *Malmantile riacquistato*, e maneggiò il pennello con amabile grazia, facendo d'ogni scena della Bibbia o dell'Ariosto una mascherata fiorentina (come nel *Trionfo di Davide*, nella Galleria dell'Accademia di Firenze). Costoro certo non ricrearono il mondo, non riapersero il ciclo ideale dei Botticelli e dei Ghirlandaio, ma ridiedero, col loro eclettismo intelligente e con la libera immaginazione, vita e fascino alla pittura fiorentina che moriva di noia e di freddo nel polveroso androne accademico.

Non sarà ch'io parli della loro arte, senza accennare ai comici fasti della loro vita scapigliata e zingaresca, quale ci viene dipinta dall'amabile Baldinucci. Si vede che discendono dalla razza dei Buffalmacco, dei Botticelli e dei Piero di Cosimo. Se non poco della freschezza di quei grandi artisti è passato nelle loro opere, tutta la gaiezza e quasi la turbolenza del vecchio carattere fiorentino tornano a spumeggiare nelle teste dell'Allori, di Giovanni da San Giovanni e di Jacopo da Empoli. Cristofano Allori, per esempio, era buon musicista e *agile e gagliardo nel ballo* e, ad onta di quel diavolo di Mazzafirra, coltivava l'importante virtù di contraffare la voce d'ogni persona, anche se l'avesse sentita parlare una sola volta... E poi, da buon buffone, sapeva imitare il Francese che parla col naso, l'Inglese che

Digitized by Google

tiene i denti stretti, il Tedesco col suo raschìo, e lo Spagnuolo tutto *eros* e *ados*. Nella combriccola di scolari che gli stavano attorno, le burle reciproche fioccavano; e se uno oggi aveva avuto il piacere di far bere un buon sorso d'aceto al compagno, in luogo di vino, doman l'altro poteva benissimo darsi che, presentando all'Ill.mo Duca Don Pompeo o alla Serenissima Signora Lucrezia il lor ritratto fresco fresco, che stava ancora rivolto contro il muro, s'accorgesse che un briccone aveva aggiunto un naso a quello già maestoso di don Pompeo od aveva fatte due belle basette e il pizzo col bitume alla Signora Lucrezia... Jacopo da Empoli voleva il prezzo prima di mettersi a dipingere, e una volta che l'aveva intascato, non c'era verso di farlo lavorare, finchè si sentiva sonar l'ultimo quattrinello in saccoccia. Perdeva poi un sacco di tempo a chiacchierare, a ciondolarsi e a giocare a carte coi camerati sulle panche di sasso fuor delle botteghe di Via dei Servi, in Firenze, ove abitava: quelle panche che ho rasentato ancora stamane per venir dall'Annunziata al Duomo, e sulle quali oggi si vendono vecchie fotografie, libri scompagnati e qualche volta bei cuccioli; e se perdeva un soldino, stracciava le carte ed entrava in una collera furiosa, ma lunga quanto la prima vampata d'un cerino. Col pretesto di aver a dipingere certi uccelli o pesci o verdure in un quadretto di S. Francesco, si faceva mandare mazzi di tordi e asparagi, quaglie, sogliole, e storioni per modello, e tirava l'opera in lungo per due mesi, chiedendo sempre nuovi modelli da ritrarre e soprattutto da mangiare in lieta compagnia. Ma il più matto fu Giovanni da San Giovanni, che, quasi sempre, come trasognato e selvatico, usciva di casa coi calzoni slacciati, le calze calate, una scarpa e una pianella, e la lattuga per traverso. Una volta gli chiesero e richiesero un

Digitized by Google

quadro, che raffigurasse la *Carità*: e il Mannozzi non seppe o non volle far di meglio che due asini che si grattano fraternamente a vicenda...

Andate a leggervi le altre burlette di lui e dei suoi compagni, nelle *Notizie dei professori del disegno*, del Baldinucci (6), che è il Vasari di quegli artisti mattacchioni: vedrete con che placida grazia e con che bella lingua fiorentina ve le narra. E perdonate a me d'avere interrotto la storia della pittura con alcune storielle di pittori.

Intervista col Caravaggio.

Nella folla variopinta di pittori col tocco e le braghette del Seicento o con la parrucca e gli scarpini del secolo incipriato, che s'aggirava nei saloni di Palazzo Pitti (7), non mi fu difficile distinguere il Caravaggio, appartato come un re misantropo nel vano d'un finestrone e figgente nel vaporoso paesaggio mattutino gli occhi grifagni, ingrottati sotto la protuberanza che dà al suo viso barbuto un'aria malevola nel *Golia-autoritratto* della Galleria Borghese. Che cosa guardava? Il campanile di Santo Spirito, profilato sul cielo imbevuto di sottili brume? le ville leggiadre di cipressi del Gelsomino? le groppe di monte Morello? il Sahara di piazza Pitti calcinato dal sole? Ebbi il coraggio d'abbordarlo e di chiedergli.... un'intervista!

Era forse effetto dell'esame delle sue opere truci o della lettura del Bellori e del Baldinucci, nonchè d'un libro moderno che lo dimostra alla luce fredda della scienza il più autentico genio-delinquente (8): ma gli occhi grifagni mi parve che mandassero un lampo nero, e che la sua mano corresse al pugnale.

Digitized by Google

« Cosa volete? » mi disse.

« Sono un critico d'arte... » risposi con un sorriso impacciato. « Non conoscete questa foggia di mestiere, maestro? »

« Ciance hanno ad esser coteste vostre parole. Tuttavia, se d'alcun giovamento vi sono, parlate. Siete pittore? »

« No, maestro, pel mio peggio. Solo, dilettandomi fra i quadri, sono a farvi reverenza per l'arte vostra grandissima che in questo teatro della pittura vi fa principe e monarca. Voi siete certamente l'anima di questo corpo, voi la perla di questa conchiglia... »

Questo esordio pomposo e adulatorio ma sincero, parve recargli piacere: s'arricciò i baffi, si strinse la cappa al petto su cui brillava una grossa collana d'oro, e mi guardò con un'ironia meno cruda.

« Voi, continuai, illuminate tutto un emisfero di tenebre con la fiaccola del vostro ingegno, ed a voi s'aggrappano come a sicura zattera i naufraghi d'una flotta gloriosa che le furie del mare hanno percossa e infranta. Voi, novello Perseo, liberaste la pittura, legata ignuda e morente allo scoglio del manierismo, e generaste da quella Dea, in un tempo di debilità o di floscia pinguedine, una gagliarda prole. Se potessi parlarvi nello stile dei trattati e dei giornali odierni, loderei nell'opera vostra l'invenzione nuda e concisa, la tangibil consistenza dei corpi, la miracolosa individuazione delle materie e delle cose, la costruzione ciclopica e sottile, il color veneziano che con mirabile sprezzo voi tuffate negli abissi della notte, come l'avaro affonda le gemme nella buca del forziere... E ancora loderei la beltà terrifica degli scorci e dei nudi, la melliflua grazia degli angioli e dei putti, la cruda fortezza delle teste senili e la fiamminga diligenza nel ritrarre stoffe spiegazzate, fiori,

Digitized by Google

liuti e violini, o nel trasfigurare con l'arte la fulva resta di cipolle e la toppa color di focaia. Fissi gli occhi all'assoluto e all'eterno, arso di sete d'accordi ignudi, voi, vissuto in epoca d'evirati falsetti... »

La tirata spianava il cipiglio del pittor malvivente, il quale ad un tratto scoppiò in una risata che tali doveva scrosciarne la bocca amara del Griso.

« E che volete voi dire di mia pittura, voi sì liscio e inzibettato, voi con li occhiali, voi inerme, con aspetto più di chierico che di lanzo, voi lanternuto e pallido? Io pinsi la forza pei forti, il sangue pei sanguinari, l'asprezza per gli aspri! Non io pensai a consistenze, a eternità, a Persei ed a simili chiappolerie, come voi diceste, ma l'amor salvatico della verità, lo schifo de' lezi e la sete di gloria mi trassero fuor del mio covo a pinger facchini e maliarde, bari e carnefici, santi da rigagnolo e madonne marchiate, decapitazioni e tormenti, per infardar di risa la giulebbata pecoraggine dei correggeschi e la braveria floscia dei carpentieri di michelangiolerie a braccio. Se voi come me aveste patito fame e vergogna, staffile e oltraggio; se aveste daga o stocco al fianco, pronto a menar di taglio o di punta, camiciuola di ferro sotto cotesto biancor di monaca che v'incera il petto, e nella scarsella i dadi e le carte segnate; se v'ardesse in seno bollore implacabile d'invidia, frenesia d'oro e rabbia di primeggiare, oh allora, vedendovi sporche le dita di bitume e garanza, fatto portare un fiasco di Gragnano o di Monte di Procida, m'intavolerei a parlar vosco di pittura e di risse, d'ombrature e di gotate, di tele e di carni trinciate con lo stiletto... Ma, meglio che un agil manigoldo o un dipintor di taverna, mi sembrate il priore di San Dolcino che receva al sol parlargli di fiaschi e di gallorie, e che cadde in deliquio quando gli scoversi im-

Digitized by Google

provviso, fra due ceri, il quadro della testa del Battista boccheggiante nella sua guantiera di sangue ».

Piccato da queste beffe, gli risposi: « Maestro, v'ingannate se mi credete un pulcino o un leprotto. Noi moderni, come voi le daghe e le misericordie, portiamo pistole minute, contro cui non vale corazza nè giaco, e per un nulla ne facciamo cantare la bocca d'acciaio. Noi pallidi e macri arde bollor d'invidia, fame feroce d'oro e smania di primeggiare. Ben accetta n'è l'industria del baro se accompagnata da fortuna, e l'arte dello scrocco empie più d'un libro di legge. Nè fra i moderni è chi imbianchi, se non qualche donnuccia, scorgendo sulla pubblica piazza mucchi cerei di morti. E neanche si teme il gambetto del fiasco e della soverchia vivanda, sebben la taverna dei baroni non accolga più l'ebbrezza nobile del genio, fatto raro e dispeptico. Eterno è il bruto nell'uomo eterno: e noi amiamo in voi appunto l'artefice maschio e severo che celebra la beltà profonda dell'ignobile ».

« Che diavolaggini dici tu? » esclamò il Merisi « chè di rami di nobiltà honne quanti m'aggrada: nè mi mancano collane e tesori de disgradarne il duca di Medina e il gran Maestro di Malta! Non sai tu ch'io ritrassi dal vero Paolo V papa, e che caro m'ebbe e mi lisciò il cavalier di Vignacorte ch'era duro come rupe? » (9).

« Perdonate le mie parole, maestro. Nobilissimo voi siete certo per nascita, per diplomi di principi e più ancora pei miracoli del vostro pennello: ma la vostra arte, lasciatevelo dire, non batte sempre l'ala sulle vette d'Olimpo nè attinge le celesti chiarità: bensì, come sdegnosa del giorno, interna i suoi negri voli nel sotterraneo in cui, deserta di sole, piange la miseria dell'uomo ».

Pensavo intanto quanta nobiltà e grazia e talora su-

Digitized by Google

blimità di sentimento, si accostassero nell'opera di questo scabro e mirabile genio plebeo, al materialismo più bieco, al tattilismo più concreto ed esanime, ad una facoltà quasi demoniaca di profanazione e spesso alla più sgarbata antitesi di luce ed ombra. Se ti urta vedere la Vergine e S. Anna, nel quadro della Galleria Spada a Roma, ridotte a due ciociare che aggomitolano e cuciono, accanto a un muro, in una luce cruda che non risparmia la loro piatta bruttezza, che gentile idea fare di Narciso un bel monello scamiciato qualunque, di Roma o di Malta, che guarda la sua immagine in una pozza! Il *Davide* di quella Galleria (bello e fiero come un Sigfrido latino, carneo e perlato come il più felice dei Rubens) fissa la testa tronca di Golia con l'espressione di scoramento profondo che oscura il volto del *Vittorioso* di Michelangelo. Anch'egli ha vinto, ma la sua vittoria, come tutte, è brutta di sangue, insensata e inutile! Questa è metafisica cristiana ed eroica. *Cinis et pulvis!* — Se v'è un'esibizione fisica troppo ributtante nel *Rizzamento della croce di S. Pietro* (in S. Maria del Popolo a Roma), con le sue corpulenze oltraggiose, con la spudoratezza di quei carnefici atleti che emergono dal buio piceo, volgendoti il massiccio sedere, in un'esasperazione di luce di lanterna, e se rasenta il paradossale del triviale e dell'irriverente il *S. Paolo a Damasco* (tav. 90), tela che riduce la scena della conversione del persecutore ad un suo solenne capitombolo notturno fra i piedi d'un enorme cavallo (modellato e scorciato, è vero, con una abilità favolosa) — in compenso, che divina grazia pagana, quanto fascino di sensualità nell'*Amore vittorioso e ridente* di Berlino (tav. 92), in quel corpo nudo di forte fanciullo (d'un modellato terribile di bellezza) che s'apre come un fiore all'ombra di due vispe ali pennute!

Digitized by Google

E che miracolo di beltà fisica — una vera dea greca, o una femmina della plebe napoletana? — la Madonna detta *di Loreto* (10), il cui profilo di cammeo, fra sensuale ed angelico, basta ad empir di luce spirituale il quadro greve d'ombra e quasi selvaggio d'umanità indigente e senile!

E altre volte — in contrasto al dominante amore per l'ombra, per la morte e per il male, — in ispecie nelle opere giovanili, che aggraziata e ridente obbiettività da *piccolo maestro*, nella persistente solidità di quarzo! L'elegante *Liutista* della Galleria di Torino sembra un De Hooch o un Vermeer ingigantito. Con quale giorgionesca pienezza vi brilla il sole sul volto e sulle mani nervose del musico, sulle rose a strafori e sulle tastiere intarsiate dei levigati strumenti!

Queste cose pensavo, e stavo per dirgliele, per scusare la mia metafora del sotterraneo, ma capii che incominciava a seccarsi, si mordeva le labbra e mormorava non so che di predicatore e di gaglioffo. Desiderando di portare a riva la mia difficile parte d'intervistatore: « Messer Michelangelo, gli dissi, io varcai gli Appennini in fumose grotte e per rocciose corsie, per veder voi e l'opera vostra qui accolta: e ben feci: e per l'arte grande che qui intorno risplende cupa come l'ala dell'aquila, bacerei le fiere mani che la trassero dal nulla con beffardo gioco divino, se anche avessero trattato con pari ardore la spatola e il pugnale. Ma ditemi una cosa ancora, uomo unico: di tutti i vostri figli che qui s'aggirano (chè quasi tutti son vostri figli o nepoti, i valentuomini onde ride di colori la fuga sterminata di queste sale), qual preferite voi: il Ribera, il Feti, il Saraceni, il Cavalier Calabrese, il Cappuccino da Genova, il Novelli, il Guercino, Mosè Valentin di Parigi o Giovanni Lys alemanno? »

Digitized by Google

A queste parole il caposcuola dei *tenebrosi* non rispose subito: poi, fissandomi con una certa bonomia in cui v'era dell'amor proprio soddisfatto e insieme un accento di strana modestia: « Niun di costoro, disse, meno forse lo Spagnuolo che tu dicesti, fu degno di continuare l' opera mia. I miei figli grandi vissero oltr'Alpe: l'uno nelle brume d'Olanda, l'altro nel terso e bollente sole di Castiglia. E il primo carpì all'ombra misteri che mi rimasero chiusi, ed al sole l'altro attinse magie e voluttà ch'io intravidi giovinetto nei cieli di Venezia. Se tu vuoi veder di questi oltremontani opere ragionevoli, chiedi al gallonato custode tisicuzzo l'ingresso alla quadreria dei Granduchi di Casa Medici, che si diparte da queste sale. Mercè una pistola d'argento o una di quelle polizze di sucida carta che voi usate, egli ti darà il lasciapassare ».

Così dicendo, mi volse le spalle e rificcò gli occhi nel cielo pieno di cumuli.

Ed io compresi ch'egli voleva dire che la sua arte s'era trasfusa nel sangue di due geni più grandi del suo: di Rembrandt che la trasfigurò con una potenza misteriosa di sogno, e di Velázquez che la forbì d'ogni crosta plebea per presentarla, mirabile d'intensità e di freschezza, ai piedi d'un re.

Il Caravaggio e la riforma naturalistica.

Contro il manierismo in tutte le sue manifestazioni, (compreso l'eclettismo dei Bolognesi) insorse adunque, con un impeto da castigatore, un lombardo: Michelangelo Merisi, da Caravaggio, in quel di Bergamo (1569-1609), che fu chiamato il Caravaggio. Uomo più selvatico ed

Digitized by Google

aspro di lui non vi fu mai. Da giovane (era figlio d'un muratore) conobbe il pan duro, le sferzate e le umiliazioni; fatto uomo, i processi, le risse e le fughe. Lo trovate a Milano, ove studia non si sa con quale maestro; a Venezia, dove si forma sui grandi coloristi e s'imbeve del loro realismo trasfigurato dalla visione pittorica; a Roma, dove conosce prima la miseria, poi il successo, ma d'onde è costretto a fuggire, per aver ucciso. Eccolo poi a Napoli ed a Malta. In Sicilia va di città in città, disseminando opere e creando alunni (11). Poi è di nuovo a Napoli. Scampato dalla prigionia e ferito, muore miseramente di febbre malarica e d'insolazione sulla spiaggia deserta del Tirreno, presso Porto Ercole, mentre cercava di raggiungere Roma.

La sua arte è come la sua vita, cupa, selvaggia, senza sorriso. Per lui non hanno interesse che la gente rude e volgare e i delinquenti. I suoi santi sembrano facchini, i suoi angeli corrigendi. Ah, mi dite che i paesaggi sono poetici e che vi fanno sognare? Ed io caccio le mie figure nella taverna afosa o in un angolo di cantina! Vi farebbe piacere se, come i Veneziani, dorassi come una bella vigna a settembre i miei quadri e li inondassi d'iridi magiche? Invece io mi chiuderò a lavorare in un sotterraneo tenebroso, e la luce mi pioverà da una feritoia o da una lanterna appesa nell'angolo più buio e più tristo, cruda e urtante, tutta concentrata su di una spalla, su di un volto patibolare, sulla piuma d'un berretto o sul manico d'una chitarra! E le architetture abbaglianti e i paesaggi azzurri ve li sognerete per conto vostro, perchè intorno a quegli scoppi di luce farò la notte nera, torva come l'ala del pipistrello!

Quand'era giovane, la vita forse gli arrideva. Dipinse allora la diamantina *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana di Milano, che per la freschezza delle bucce dell'uva, dei fi-

Digitized by Google

chi e delle mele, e per la verità smagliante di alcune foglie di vite gocciate ancora di rugiada, rivaleggia coi capolavori dei Fiamminghi e degli Olandesi. La *Ragazza che suona il liuto*, nella Galleria Liechtenstein di Vienna, il *Riposo in Egitto* e la *Maddalena penitente* della Doria di Roma, hanno splendore e giocondità di colorito tizianesco. La formazione del Merisi è tutta veneziana (12). In quella città dalla trionfante luce argentina, egli studiò lungamente, quasi per spirito di contraddizione, gli effetti notturni, nelle opere di Tiziano, del Lotto e del Savoldo. Il Baldinucci asserisce che si plasmò sul Giorgione, di cui ammirava ed assimilò i colori puri e sintetici, se non condivideva punto col voluttuoso esteta veneziano il culto per il mistero e la melanconia appassionata. Ma il sole imbevve per poco di gioia il tessuto della sua creazione veemente ed ostile. Più si va maturando il frutto nero del suo ingegno, più le pitture divengono fosche e brutali. Poveri nudi ideali, copiati e ricopiati su Raffaello e su Michelangelo, e bacetti e leccature alla Correggio, dove siete voi? La Maddalena del Caravaggio è un'ottusa ragazza del popolo, vestita da festa, rimasta addormentata sulla seggiolina bassa... Il *Riposo in Egitto* è concepito nel modo più bislacco e irriverente. Sapete che cos'ha pensato il pittore prosaico, per far riempire ai viaggiatori di Betlemme un'oretta di sosta al rezzo? Mentre la Madonna, vinta dal calore, sonnecchia col capo appoggiato al Bambino, un bell'angiolo smilzo, dalle ali affilate, quasi nudo, suona un'aria sul violino per S. Giuseppe che tiene aperto lo scartafaccio della musica. Il ciuco ascolta la melodia con l'occhio umido di contentezza... Le tre tele potenti e selvagge che ornano una cappella nella chiesa di S. Luigi dei Francesi a Roma, *S. Matteo che scrive*, la *Vocazione* e il *Martirio del Santo*, furono biasimate

Digitized by Google

dai fabbricieri e dal pubblico per la volgarità della concezione. Nel quadro della *Vocazione* vediamo null'altro che biscazzieri spavaldi in un intenso gioco d'ombre e di luci notturne. Il *Martirio* non fa valere che toraci e pettorali di manigoldi ignudi in una cripta, che si agitano intorno al corpo stramazzato d'un vecchio. La *Conversione di San Paolo* (tav. 90) a S. Maria del Popolo, è una gigantesca pittura di genere, un notturno in una scuderia, fotografato con stupenda verità e con animo sarcasticamente freddo. La granitica e monumentale *Deposizione di Cristo* della Galleria Vaticana, e la *Morte della Vergine* al Louvre, mobilitano in qualità d'apostoli e di santi gli stessi tipi brutali che nella *Crocifissione di S. Pietro*, in S. Maria del Popolo, fanno la loro parte truce e faticosa di carnefici che rizzano una croce di quercia. La *Morte della Vergine* e la *Deposizione* sono le opere più complesse del Caravaggio, e i suoi massimi capolavori. Nella *Morte della Vergine* (tavola 91), dipinta per la chiesa di S. Maria della Scala in Roma, e protestata e rimossa dall'altare per lo sconcio della Madonna distesa col ventre enfiato e le gambe nude, il maestro, senza superare la consueta visione crudamente naturalistica, crea una tale atmosfera di dolore da rivaleggiare in drammaticità con Rembrandt. Tutto geme e s'accascia in quell'ospizio di vecchioni e di mendichi piangenti, la luce torturata dalle accidentalità delle masse, il muro crasso e nudo, il mobilio miserabile, il terriccio umido e battuto, su cui sembra che i grossi piedi si posino con un viscido schiocco. È l'apoteosi del dolore dei poveri, brullo e lugubre. Investito da un'ardente effusione di luce che scoppia nella penombra rossastra, il corpo supino della Vergine, giunonico e plebeo, non ancora irrigidito nè disfiorato dal trapasso, attinge una bellezza imponente, quasi

Digitized by Google

mistica. Eppure il Merisi copiò certo quel corpo sulle sponde del Tevere, una sera che l'acqua fangosa spinse fra le erbacce un'annegata.

Nella *Deposizione*, proveniente dalla chiesa della Navicella, sono da ammirare, al di sopra d'ogni preconcetto di stile, l'individuazione potente dei tipi, la nuda umanità dei gesti di pietà e di dolore, il titanico corpo del Cristo, inerte nel gioco delle mani e dei drappi che lo sorreggono o lo sfiorano, e il nodo inestricabile, pieno di logica e di verità, delle masse in azione, che giganteggiano sulla lastra del sepolcro.

Il Caravaggio, artista fortissimo e indipendente, attinse tutto al proprio imperioso istinto pittorico ed alla realtà bruta. Privo di coltura e d'autocritica, non curò che la verità: la disse, è vero, con superba evidenza, ma ebbe il torto di volerla possedere ed esprimere tutta e sempre. Inoltre scambiò talvolta per la verità una retorica, allora nuova, di modelli triviali e di luci fittizie, che tolse spontaneità e freschezza a molte sue creazioni, mentre apriva l'adito alle imitazioni volgari. E così accadde che la sua riforma, poderosa e benefica in sè stessa, trascinò la pittura italiana nella più bassa decadenza, quando i pittori, infatuati del lato meccanico della sua arte e scostatisi da ogni grazia e da ogni poesia, presero ad empire le tele di scene che non hanno di religioso che il soggetto, e di apparati orrendi di supplizio, nei quali il sangue è profuso con rivoltante compiacenza (13): il tutto affogato in un buio di pece, d'onde emergono muscoli vellosi, giustacuori variopinti, costati giallognoli spolpati dalla fame, facce abbiette o sconvolte dalla collera, dalla paura o dalla sofferenza fisica. Del pari, mercè sua, dilagherà per tutto il Seicento una graveolente pittura di genere, convenzionale

Digitized by Google

e goffa, popolata di malviventi che giocano a carte, di leggitrici di buona fortuna, di straccioni e di soldatacci (14). Egli fa l'effetto di uno che arrivi di botto in una biblioteca polverosa e afosa, in cui l'aria sa di stantìo e di topo, e che, spalancate le finestre, cominci a buttare i volumi tarlati in cortile. I parrucconi strillano, pieni di furore: ma lui, sghignazzando come un diavolo, fa piazza pulita. Ma che cosa ha messo dentro a quella biblioteca devastata, quando l'ultimo scaffale crollò e fu portato alla legnaia? Ahimè! Credevamo che volesse farne un bel giardino da inverno o un deposito di uva e di mele, con i cannicci svelti e l'odore acuto di frutteto: e invece ci pianta una bettola e c'invita i tagliaborse, i falsi monetari, le zingare, e i facchini del porto!

Tuttavia il Caravaggio, padre meno corrotto di corrottissimi figli, resta uno dei più colossali artisti italiani, l'unico che nel Seicento possiamo confrontare coi geni del Nord o della Spagna. La sua opera di reazione violenta alla floscia e bugiarda arte del suo tempo, che aveva saltati di piè pari i problemi della plastica, del colore, della luce e dell'espressione, e che vivucchiava di pratica, di scuola, e di moda, riuscì veramente a riporre i pittori di fronte agli elementi indeclinabili dell'arte. Per virtù sua, si ricominciò a disegnare e a dipingere dal vero. Il grande spettacolo della vita, muto per le falangi dei manieristi, si riaprì per la gioia degli occhi e per la contemplazione dello spirito. La sua vocazione pittorica formidabile creò empiricamente una nuova estetica del disegno, del colore e della luce, come il genio di Pascal fanciullo reinventò le leggi della geometria. E l'artista diffuse il verbo di quell'estetica, non con un trattato ma con opere gagliarde, belle come vendette, aggressive come sfide. Ciò che non potè co-

Digitized by Google

municare altrui fu il fremito sordo di poesia che gli lievitava nel cuore e ch'egli dissimulava per burbanza. Nessuno gli ha rapito il dramma dostoiewschiano della *Morte della Vergine*, nessuno la bellezza nettarea dei suoi modelli di adolescenti e di fanciulli che vincono gli efebi della divina Grecia: il *Cupido vittorioso* (tav. 92), il *Narciso* della Corsini, il meraviglioso angelo dalle labbra di visciola e dalle ali abbaglianti che, nella tela della Galleria di Berlino, guida la mano callosa e goffa di S. Matteo sulla pagina del Vangelo, e pone accanto a quell'immagine della senilità volgare un raggio dell'epifania eterna della giovinezza.

Quasi tutti gli artisti del suo tempo e quelli del Seicento si sono lasciati sedurre dal colorito prepotente e originale del Caravaggio, dal suo verismo implacabile e dalle suggestioni del fare *tenebroso*, con crudi impeti di sole o di luce artificiale da fomiti invisibili. Ho già citato i principali caravaggisti di derivazione diretta, fioriti a Napoli, a Roma, a Genova, in Sicilia, a Venezia ed a Parigi. Parlerò d'ognun di essi nel corso di questo libro. Vedrete che il caravaggismo fu una crisi o una malattia, dalla quale pochi si salvarono, neanche i Bolognesi, contro i quali era in parte diretta la reazione del naturalismo. Anche il Guercino, per quanto propendesse piuttosto per la pittoricità festosa dei Veneziani, che non per le sintesi arcigne del caposcuola lombardo, si lasciò sedurre più d'una volta dalla sua maniera notturna con fiotti di luce di feritoia: e ci cadde pure il Reni, così purista e sentimentale.

Digitized by Google

È vano nasconderlo, alla pittura sacra il naturalismo fece più male che bene. Sostituì una retorica all'altra, al falso idealismo la brutalità profanatrice. La Controriforma, il Concilio di Trento e la Compagnia di Gesù determinarono coi loro canoni lo stile barocco che pallia di pompa esterna e di gesticolazione patetica il vuoto della coscienza. Il Baroccio e il Bernini furono successivamente i corifei dell'arte religiosa a grand'effetto, voluta dalle condizioni generali degli spiriti in Italia. Peggio fu dopo che, dal Merisi, la formula nettamente realistica venne imposta alla Chiesa, la quale recalcitrò ad accogliere quell'intrusa irriverente, ma dovette scendere a patti per non vedere nudi i suoi altari e scialbate le sue cupole e le sue cappelle. Si venne ad un compromesso: gli artisti cercarono di fondere le istintive tendenze realistiche con l' idealismo insito nei temi religiosi. E così può dirsi che quasi tutta la pittura sacra del Seicento si svolge tra i due poli antitetici della concezione naturalistica e dell'impostazione pia e convenzionale. Di qui, contraddizione interna e urti flagranti: brutalità e declamazione, una miscela di fotografico triviale e di patetico sbracciato. Le Madonne e le sante sono damigelle e matrone d'illustre casato; gli angioli si comportano da damerini, da paraninfi, da comparse di ballo. I pittori si godono un mondo a impiantare logografi mimici, a cospargere di bisticci sentimentali e mondani le tele deliranti di retorica pia. Altri hanno la frenesia del dolore fisico, la mania del sangue, il culto per il supplizio. Le decapitazioni e le scorticazioni, studiate a due passi dal ceppo o dal palo, forniscono materia per un'infinità di quadri sadici. Altri rappresentano minuziosamente, col pre-

Digitized by Google

testo dell'estasi, le crisi dell'epilessia o dell'erotismo. I più misurati s'accontentano di colmare, senza ombra di bisogno, la scena d'accessori e di nature morte, e circondano S. Cecilia di canne d'organo, di violoncelli, d'arpe e di tamburi, come se fosse liutista di professione...

Spiriti più illuminati cercano di far argine all'invadente materialismo che svisa e corrompe l'arte sacra. I Carracci e Guido Reni, pur non essendo immuni dalla gesticolazione sentimentale che è la malattia del secolo, mantengono nelle loro opere un livello decoroso di gravità e di compunzione. Il Domenichino, anima religiosa, crea nell'*Ultima comunione di S. Gerolamo* un capolavoro di pietà sincera, che fa dimenticare la teatralità e il fracasso delle sue macchine di martirio o d'apoteosi di santi. Il Guercino, irresistibilmente realista, trova però accenti di misticismo fervido nella *S. Pelagia* della Pinacoteca d'Ancona e nella *S. Francesca Romana* della Galleria di Torino.

Il Seicento ottiene l'espressione delle sue più poetiche aspirazioni religiose, nell'arte di due pittori devoti, soavi fino alla roscidezza, che hanno rivestito d'accenti duraturi la pietà delle anime tiepide e bennate. Il Sassoferrato e Carlo Dolci s'accostano all'immagine popolare di devozione e ne trasfigurano lo stile mentre ne guastano l'ingenuità. Giovan Battista Salvi (1605-1685), detto il Sassoferrato dal paese natio (nelle Marche), formato dallo studio delle opere di Raffaello e del Domenichino, sembra continuare la produzione a getto continuo del Perugino e del Sanzio, nelle sue infinite Madonne, ispirate ad una compunzione quasi quattrocentesca, ma lisce di fattura e fredde di colore. Potrei riprodurvene una molto bella della Pinacoteca di Torino, o quella più complessa,

Digitized by Google

della Chiesa di S. Sabina a Roma, ma preferisco darvi (tav. 110) quella della National Gallery, meno nota e che rivela influenze veneziane. Carlo Dolci, fiorentino (1616-1686), è autore decantatissimo d'innumerevoli mezze figure di Maddalene e di Madonne addolorate, dal manto blu freddo, eseguite con tocco ceroso e sentimento dolciastro, ma autore anche, per sua lode, di qualche bel ritratto fiamminghevolmente finito (tav. 117) e d'una graziosissima *Santa Cecilia*, nella Galleria di Dresda. Quest'ultimo quadro è concepito realisticamente, ma trasuda la poesia. Cecilia è una giovinetta di buona famiglia, vestita d'un magnifico abito di seta a trinci e sbuffi. Seduta davanti ad un piccolo organo a canne, posa sulla tastiera le belle mani, bianche e lievi. Un mazzo di gigli deposto lì accanto, sembra profumare la dolce penombra di sacrestia in cui palpita la musica. Il Dolci, se usò espressioni alquanto leziose ed esterne, era sinceramente pio. Com'è naturale, la sua pittura mistica sta a quella del Beato Angelico, come la fede pomposa del Seicento sta a quella umile e prosternata del secolo XV.

Il Ribera e il Caravaggismo a Napoli.

A Napoli, ove perseverava il fiacco raffaellismo dei continuatori del Sabbatini e di Polidoro da Caravaggio (15), la nuova maniera creata dal Merisi fece breccia impetuosamente. Il maestro era vissuto parecchio tempo nella capitale partenopea, vi aveva dipinto più di un'opera poderosa. Il suo verbo ispido fu predicato nella città del Vicerè da uno spagnuolo: Giuseppe Ribera, chiamato dai contemporanei lo Spagnoletto. Costui (n. a Xativa nel

Digitized by Google

1588, m. a Posillipo nel 1652) cominciò la vita con dure esperienze. Il suo maestro Francisco de Ribalta, eclettico italianeggiante, gli parlava di Roma, di Parma, di Bologna, come di Eldoradi della pittura. Il povero giovane viene da Valenza a Roma come può. Ma, appena giunto, il miraggio gli è rapito dalla realtà ostile: è costretto ad accettare un posto di valletto presso un cardinale, per non morire di fame. Conosce di persona il Caravaggio, ne studia le opere, resta preso dal fascino bieco di quell'arte. L'ammirazione successiva per le opere del Correggio, maestro in morbidezze e languori, che il giovane va a studiare a Parma, non riesce a distoglierlo dalle tendenze brutalmente realistiche, scritte nel suo temperamento e sviluppate dall'esempio caravaggesco. Fissatosi a Napoli, si guadagnò di botto l'entusiasmo della folla e del Vicerè spagnuolo, Duca di Ossuna, esponendo sul proprio balcone un truculento *Martirio di S. Bartolomeo*. Quel principe lo nominò *pittor di camera* e lo alloggiò nel suo palazzo. Il Ribera divenne così, poco per volta, il padrone di Napoli pittorica e, disgraziatamente, anche il capo assoluto delle feroci e invide fazioni degli artisti del pennello. Morchia e prepotenza dettero fuori senza ritegno. Scarrozzava per la città come un principe, in cocchio dorato; mandava la moglie seguita da uno scudiero, pompa riservata in quell'epoca ai nobili più in vista; non firmava i quadri col nudo nome, o col *devote me fecit*, o col *come posso*: bensì li sigillava di boria spagnolesca con la scritta: *Josephus Ribera, Hispanus Valentinus et coacademicus romanus, faciebat Parthenope*. Geloso e dominatore, è stato accusato dagli storici, a torto o a ragione, d'aver agito con prepotenza e cabala a danno di Guido Reni e del Domenichino, minacciando persino le loro vite, quando costoro furono chiamati a Napoli per

Digitized by Google

decorarvi la cappella di S. Gennaro (1630). Nel 1648 è colpito da una sventura famigliare che lo spezza: Don Giovanni d'Austria, bastardo di Filippo IV, venuto a Napoli come paciere dopo la rivolta di Masaniello, seduce e rapisce sua figlia, Maria Rosa. L'artista è atterrato. Si ritira a Posillipo e, dopo quattro anni di torpore, vi muore in strettezze.

Il Ribera sembra che non si sia accorto del gaio sole della città incantata in cui viveva. Le sue ombre sono fuligginose, tetro il suo chiaroscuro, ispida e violenta la pennellata. La sua anima arcigna svolazza nel buio e nell'umido come la nottola. In quel misterioso barlume che ha una propria poesia torva, scene gelide d'ascetismo o rivoltanti di crudeltà incidono sagome dure, gesti violenti, espressioni aggrottate. San Gerolamo, canuto e macilento, genuflesso o seduto in una grotta, scrive i suoi volumi ponderosi, in compagnia del leone e del teschio, se non preferisca cogliere frutti più spinosi di penitenza percuotendosi con un sasso il giallo petto scheletrito. S. Bartolomeo è issato con una carrucola sul palo del martirio da tre Ercoli selvaggi, dalle cui cintole sporgono i manichi dei coltelli che serviranno a scorticarlo (tav. 93) (16). Un angioletto concreto e senza sorriso porge al sitibondo e macro S. Francesco un boccale di cristallo pieno d'acqua di fonte, simbolo gelato di purità e di povertà, da collocare sulla pietra ruvida della cella, che accoglie altri emblemi d'effimerità e di mortificazione, un cranio e un flagello (17). Quando voleva rifarsi la mano stanca di accentuare rughe e angolosità senili e di addensar ombre o aggrumar sangue, il Ribera si divertiva a rappresentare con umorismo violento e acre, e con disegno d'una crudele forza, straccioni e monelli, filosofi trasandati dallo sguardo cinico, o un

Digitized by Google

Bacco panciuto che fa la siesta all'ombra dei pampani e che non ha nulla del Dio e molto invece di certi sbornioni dalla cotta indolente (18). Le deformità, le anomalie fisiche e i guasti della carne logorata dagli anni e dagli stenti gli ispirarono capolavori; tali il *Ritratto di Maddalena Ventura*, abruzzese, donna-fenomeno, con un palmo di barba, all'Accademia di S. Fernando a Madrid; il famoso *Pied-bot* del Louvre, mendico nano, dalle estremità contraffatte, dal sorriso idiota; e la sdentata e mummificata *Vecchia* della Pinacoteca di Monaco, che palpa con le mani secche il petto d'un gallo. Poi lo riprendono le dolci reminiscenze correggesche, l'entusiasmo per l'iride dei colori, per le sfumature argentine, e ti dipinge la fresca *S. Agnese* della Galleria di Dresda, col suo mantello morbido di capelli bruni, ravvolta con un lenzuolo da un angiolo che le vola intorno ed ha il volto concupiscente; o l'*Immacolata Concezione* del Convento delle Agostiniane di Salamanca, inno d'adorazione paterna per la bellezza ardente di Maria Rosa, ritratta nella Madonna che sale al cielo fra gli angioli e i serafini, premendo col piccolo piede un opalino spicchio di luna; o l'*Adorazione dei pastori* del Louvre, l'ultima opera dell'artista, d'un realismo tenero e penetrante, che fa pensare al sentimento d'un Ghirlandaio, espresso con le raffinatezze cromatiche d'un Correggio e con la plastica d'un Ribera... La mitologia non gli suggerì che dei Prometei col petto dilaniato, grondante di sangue, e degli Issioni lacerati dalla ruota. La sua anima meglio si godeva nella spenta atmosfera del mondo anacoretico e nell'orrore dei martirii cristiani che tengono l'immaginazione sospesa tra il gemito della vittima e il coro degli angioli.

Il Ribera è un pittore del tutto spagnuolo di carattere

Digitized by Google

e di tendenze, ma italiano d'educazione artistica, di residenza e d'influsso. La nostra terra possiede dovizia di suoi San Gerolami d'avorio vecchio, di San Sebastiani transverberati, di Sante Marie Egiziache selvagge, di S. Bartolomei al palo e di Belisari canuti. Napoli, com'è naturale, ha le cose più belle di lui. Nella Certosa di S. Martino, accanto alle insipide ornamentalità del Lanfranco e di Luca Giordano, le concezioni dello Spagnoletto, dalla grafia dura, dalle ombre fumose, dall'estro sprezzante, fanno l'effetto di berci di tube in un concerto lezioso. La pittura più forte fra quante ne contiene quel ricco santuario dell'arte napoletana, è la sua *Deposizione dalla Croce*, d'una sinteticità sublime, indimenticabile per lo scorcio di quel Cristo nerboruto che s'accascia al suolo in un vivido raggio (19).

Dal Battistello a Luca Giordano.

Intorno al Ribera s'agita la coorte dei caravaggisti intransigenti — principali il Battistello, Aniello Falcone, il Fracanzano, tutti usciti dalla sua scuola, tutti avversari giurati del manierismo romano-toscano e dell'accademia bolognese. Non sono gente accomodante costoro, specialmente Aniello Falcone (1600-1665), pittore di battaglie e capitano della Compagnia della Morte durante l'insurrezione di Masaniello, e Francesco Fracanzano (il più fantasioso colorista della scuola), che ebbe vita agitata e misera e dovette bere il veleno in carcere, nel 1657, per condanna politica. Gelosi e sitibondi di fama e d'oro, gli artisti del golfo azzurro pare non credessero di diminuirsi associandosi in vere bande, come briganti, e lavorando con l'in-

Digitized by Google

trigo e, se occorreva, col pugnale, a dare il gambetto ai rivali e agli intrusi. Che ci venivano a fare a Napoli quei Bolognesi cerimoniosi e impettiti, che si chiamavano il Guido e il Domenichino? Forse che non c'erano maestri del luogo, da *pittare* tutti i muri della città in un giorno? San Gennaro aspettava proprio le buone grazie di San Petronio, per avere la sua cappella decorata? E così Guido Reni perdette il prezzo della lunga cavalcata e dei sudati disegni, e, bersagliato da persecuzioni d'ogni genere, finì col partirsene. Il povero Domenichino restò: ma non ebbe che amarezze. La cappella del Santo fu poi frescata dal petulante Lanfranco, ch'era parmigiano — tanto è sempre vero il proverbio dei litiganti e del terzo... — La tempra d'artista più pensosa fra questi epigoni del Caravaggio, è quella di Giovan Battista Caracciolo, detto il Battistello (n. a Napoli nel 1570?-m. nel 1637). Pittore tetro e come sperduto in una vana ricerca di contemperare il luminismo caravaggesco con una specie di purismo quasi fiorentino di forme, il Battistello lascia quadri potenti in sè stessi, sconcertanti per chi voglia fissare i successivi orientamenti del loro autore. La *Samaritana al pozzo* della Galleria di Brera è una pagina larga e asciutta, nella scia tenebrosa del caravaggismo, con belle emersioni di colore dall'ombra opaca di prammatica. V'è più incisività e duro dettaglio alla Ribera, nel *S. Onofrio ignudo*, della Galleria Nazionale di Roma, vecchione gigante dai capelli e dalla barba fluviale da gimnosofista, appoggiato con le braccia scarne al bastoncello, col rosario che penzola dalla mano scheletrita. L'aspra figura emerge sopra un fondo di pece, come un troglodita che s'affacci dalla soglia d'una caverna. Il capolavoro assoluto e complesso è la *Lavanda dei* piedi nella Chiesa della Certosa di S. Martino a Napoli, tela

Digitized by Google

vastissima, nella quale il Battistello fa vivere e gestire in un sorprendente gioco di raggi solari trasversali, che scendono tra fusti di colonne, un gruppo d'uomini del popolo in tuniche e mantelli dimessi. Il Caravaggio di scuola è qui superato in ogni senso: non più tenebra atra, ma penombra trasparente; non più strettura d'ambiente chiuso, ma l'aria libera d'un porticato; non più la volgarità dei modelli resa con cinica virtuosità, ma la bruttezza degli umili idealizzata da un soffio d'amore. Il rilievo e la vita di queste severe figure fanno pensare al Masaccio.

Il Battistello istruì un pittore eclettico e misurato in MASSIMO STANZIONI (1585-1656), il quale prese ingredienti di stile, morbidezze e decoratività da Annibale Carracci e dal Reni. Il suo capolavoro è la *Pietà* della Certosa di S. Martino, quadro nobile e patetico, senza essere pomposo nè sbracciato, cosa rara nel Seicento. Il suo discepolo ANDREA VACCARO (1598-1670) gli rassomiglia, ma è più manierato e freddo.

E qui è la nicchia per SALVATOR ROSA, uno dei maestri napoletani più originali e immaginosi, e certo il maggiore fra i paesisti italiani del secolo XVII. Salvatore nacque all'Arenella presso Napoli, nel 1615, e si formò col Fracanzano, con Aniello Falcone e col Ribera: ma ogni consiglio od esempio di quei valentuomini fu accolto da uno spirito argutissimo e personale, che aveva un infinito di cose proprie da dire. Nel 1635 è a Roma. Poi alterna la capitale pontificia con Napoli. Sta dieci anni in Toscana, e finisce con lo stabilirsi definitivamente a Roma, dove muore nel 1673. Natura briosa e bizzarra, collerico ma buono, non rassomiglia punto ai suoi pericolosi maestri. Niente risse, niente sbevazzare, niente pugnalate: ma orge di paradossi, truculenze romantiche, ghiribizzi e

Digitized by Google

punte, un umorismo da Scaramuccia, una *verve* callottiana, fatta di sangue vivo e di filosofia bislacca. A Roma, per ruzzo, faceva la parte di Coviello in una compagnia di dilettanti, fior di persone, che recitavano la commedia in carnevale: e chi lo vedeva sul palco ricevere legnate sternutendo, o portar bigliettini o buscarsi un ceffone e dir tre lazzi in un attimo, o, travestito da saltimbanco coi compagni, spacciar le ricette per guarire dal male della miseria o per diventare furbi, si sbellicava dalle risa, senza immaginare che in quella testa c'era uno spirito ardente di poeta e di pittore: perchè il Rosa ha staffilato per bene, nelle famose *Satire* un po' barocche e prolisse, i pittorucci, i poetastri e i cattivi musici del suo tempo guasto di spagnolismo, ed ha prodotto un subisso di quadri grandi e piccoli, nei quali si è scapricciato a rappresentare con pennello sbrigliatissimo porti di mare coi cordami dorati dal sole, cupe gole di montagne con un cielo di temporale notturno che si spacca pugnalato dal lampo, agguati di banditi in una foresta di quercie abbattute dal fulmine, battaglie furiose, marine in burrasca, congiure, scene di magia in una forra illuminata da un bieco chiarore, congreghe di streghe, di maliarde e di mostri, intorno ad una erculea strige scapigliata che rimescola in un calderone, scalpicciando fra serpi, teschi e membra umane, e tentazioni di S. Antonio, con certi mostri nell'ombra, da disgradarne gl'innesti d'uccelli, di pesci e di rettili dell'era preistorica o di Gerolamo Bosch. Ma che soggetto non ha trattato il Rosa? Li sceglieva ameni e pittoreschi o balordi e fantastici, e se non erano tali di per sè, li condiva con un suo sale attico o napoletano che fosse, che li faceva frizzare o ribollire. E così trattò la congiura di Catilina, Cristo fra i dottori, Cadmo e i denti del drago tramutati

Digitized by Google

in guerrieri, San Giovanni che predica, l'ombra di Samuele che appare a Saul nell'antro della Pitonessa d'Endor, invaso dai gufi e dagli scheletri, Diogene che getta la scodella, la selva dei filosofi, la Fortuna scervellata, l'Invidia e la Stoltezza in scranna, il porco che calpesta le rose e le perle, e il ciuco che balla ragliando sulle ghirlande d'alloro, sui libri e sui pennelli. Salvator Rosa è improvvisatore nato: di rado la sua pittura è solida e ponderata, non mai noiosa e scolastica. La sua dote più viva è il talento di paesista, più immaginoso che osservatore. Egli faceva tesoro di continuo delle cose viste e amava errare in barchetta fra moli e scogli, disegnando le vedute di Posillipo e di Pozzuoli. Ma la fantasia aggiungeva molto ai bei motivi fissati sul taccuino, di cui il vento della riviera strappava più d'un foglio. Vi riproduco due suoi capolavori che sono a Firenze, come tante fra le sue cose migliori. Il *Porto di mare* della Galleria Pitti (tav. 94) è una meraviglia di tersità, di pittoricità decorativa; un modello in tono sereno, del *paesaggio composto*, fatto di verità e di poesia. Nella *Grotta* degli Uffizi (tav. 95), vien fuori il Rosa romantico, adoratore delle boscose solitudini, degli orridi, degli scheggioni, dell'acqua che precipita spumando e rumoreggiando. Il De Dominici, storico pittoresco dei pittori napoletani, dice che nei suoi dipinti si sente « quel brillucicamento che col suo moto fa l'acqua... » È vero: ma il De Dominici non conosceva nè il Ruysdael, nè l'Hobbema....

Salvator Rosa creò quella che divenne per quasi due secoli specialità napoletana: il *vedutismo*, la pittura paesistica spiccia e d'effetto, con macchiette vivaci. Il suo pennello non conosce indugi nè leccature (20): attacca spesso con rabbia la tela, intriso di bruni acri, di neri tor-

Digitized by Google

bidi, di seppie biliose. I contemporanei adoravano quella sua sprezzatura scorbutica, quella fierezza teatrale che drammatizza il bosco e il mare, la notte e il vento. Molti artisti lo imitarono: uno solo lo avvicinò, ma per esagerarlo: l'allucinato Magnasco.

A Salvatore era compagno ed emulo DOMENICO GARGIULO, detto MICCO SPADARO (1612-1679), che teneva gli occhi bene aperti sulle cose, mentre dipingeva boschi fronzuti, marine, gruppi di lazzaroni e folle formicolanti. Il Callot, divino analizzatore delle moltitudini, disse più d'una parola utile a lui, come al suo maestro aveva suggerito bizzarrie e mattaccini. Uno dei quadri più curiosi dello Spadaro è una scena della Rivoluzione di Masaniello, al Museo Nazionale di Napoli, gremita di figurine. Il popolo brulica e mareggia in cento gurgiti discordi, tra le case povere della piazza del Mercato, dominata dal Vesuvio. Si compra, si vende, si saccheggia, s'impreca, si tumultua, si lavora di gomiti e di pugni, di picche e di ferro. Un impiccato nudo pende per un piede da un'antenna. Intorno al blocco di muratura della fontana ch'è nel centro, giacciono come masse di pallida pasta corpi ignudi di decapitati. Sul cornicione smorfia un rosario di teste recise. I lazzaroni scamiciati celebrano il loro breve e sanguinoso saturnale.

Col Novelli e con Mattia Preti, due tra i massimi artisti meridionali, torniamo nella pittura di stile e nel caravaggismo. PIETRO NOVELLI, detto il MONREALESE (1603-1647) primeggia in Sicilia per i doni d'una tempra pittorica superiore, coltivata dai pensosi contatti con l'arte del Merisi, del Van Dyck (che fu a Palermo e vi lasciò un capolavoro: la *S. Rosalia*), del Ribera e del Velázquez. È un artista sempre severo, d'una sinteticità impressionante, d'un ri-

Digitized by Google

lievo nervoso e salcigno, d'una grave e ricca poesia di colore. Nella *Giuditta e Oloferne* del Museo di Napoli, lo scorcio del decapitato, supino e stravolto sul letto, è uno dei più potenti del Seicento. Il Novelli non abbandonò mai la Sicilia: e le sue opere ornano le chiese e i conventi dell'isola. La più nota è la gran tela dell'ex-monastero dei Benedettini a Monreale, *S. Benedetto che benedice i pani* (tav. 96). Nere cocolle e bianchi manti, teste d'una meravigliosa vivezza, spiranti la compunzione e la bontà, una esultante onda di sole che fa splendere magnifici panneggi, un chiaroscuro pieno di malie smorzate, una pietà dignitosa e vereconda, ben lontana dal secolo spagnolesco, e una plasticità che sembra alleare Zurbarán a Van Dyck.

Mattia Preti, detto il Cavalier Calabrese (1613-m. a Malta nel 1699) è molto più spettacoloso ed esterno. Nella sua formazione hanno parte i luministi e i coloristi maggiori d'ogni luogo e tempo: il Caravaggio e il Correggio, i Veneti, il Guercino e Rubens. Ricco d'un bagaglio d'esperienze prettamente pittoriche, bada poco a questioni di stile o di sentimento: è un grande virtuoso, abile nel far sprizzare luci di candele romane nel buio. Nelle decorazioni murali è sciatto e comune, ma nei quadri — i *Conviti* del Museo di Napoli, l'*Accademia di musica* della Galleria Doria di Roma — abbaglia con la ricchezza veneziana dei motivi, con lo sfarzo della composizione e col giuoco alacre delle luci sulle masse vivacemente colorate. Nessuno lo ha definito meglio che il De Rinaldis, quando scrive: « Spirito impaziente e irrequieto, attivissimo nella ricerca, profondo nell'elaborare, vario nel concepire... tetro per l'oscurità dei fondi, pel grigio velame delle forti ombre e pel grigio pallore delle carni, egli parve portasse all'eccesso quella tendenza al tenebrore che assai spesso

Digitized by Google

s'incontra nella pittura napoletana. Ma nelle cupe ombre appaiono vitalità di toni rossi, fra i lumi ridenti squillano tenui tinte verdi e smaglianti colorazioni gialle e rossicce, e la luce battendo per raggi diritti sulle figure ne indora le carni e ne ravviva il sangue ». La riproduzione del suo *Convito di Assalonne* del Museo di Napoli (tav. 97), varrà solo in parte a provare l'esattezza di questa definizione d'un artista finora mal conosciuto e giudicato come uno dei tanti settari del codazzo caravaggesco, mentre possiede un'originalità vigorosa e piena di suggestione.

Bernardo Cavallino, di Napoli (1622-1654), che deriva un po' dai connazionali, un po' dal Caravaggio e da Artemisia Gentileschi — aggraziatissima pittrice romana vissuta a Napoli — si sprigiona dalla retorica della composizione monumentale. Per narrare la storia sacra o la vita dei santi, entra nell'atrio delle case o scende in piazza. Per la virtù di trattare i soggetti sacri come scene della vita corrente, ma con delicata visione, rassomiglia al Feti che operò prima di lui, a Venezia: ma lo vince per la femminilità gentile, per la spiritualità premurosa, talora per una sensualità ingenua e fresca. Il Cavallino è un colorista morbido e ridente, ricco di sortite inattese e sapide, gustoso nella musica dei verdi smorti, dei gialli dorati, degli azzurri canori (21). I suoi angioli familiari, le sue santine umili, incantate o compunte (tav. 98), le sue figure lunghe e fini, panneggiate con certa prolissità, restano nella mente. Le gioie cromatiche argute o carezzevoli di questo vibrante pittore che coglieva i suoi frutti nel verziere del popolo, non devono però farci dimenticare lo scucito delle composizioni, il carattere indeterminato di molti suoi visi, e qualche scorrettezza e lezio nel disegno.

Mattia Preti morì a ottantasei anni, dopo d'aver girato

Digitized by Google

l'Italia e l'Europa, e raccolto onori e ricchezze. Il povero Cavallino, franto dal lavoro, si spense a trentadue anni.

Dopo di che, mi rimane a parlarvi d'un artista geniale e infausto, che precipitò la pittura napoletana nell'abisso del manierismo. È Luca Giordano, di Napoli (1632-1705), detto Luca fa presto, celebre per la furia del dipingere. A nove anni strabiliava con disegni e quadretti. Fu messo allo studio presso il Ribera. Ma tosto scappò a Roma e prese letteralmente a divorare i tesori della pittura decorativa classica. Raffaello, Giulio Romano, le statue greche, Polidoro da Caravaggio, Annibale Carracci, vi passarono tutti. Poi s'infatuò di Pietro da Cortona, il decoratore più enfatico e pompeggiante. Parma gli rivelò le torrenziali grazie del Correggio frescatore, Venezia gli splendori del Tiziano e di Paolo Veronese e le rapsodie argentine dei Bassano. Eccolo pronto. La macchinetta è montata. Luca ritorna a Napoli e comincia a diluviare. È un rigurgito sorprendente di cose viste, una pirotecnica di virtuosismo e d'assimilazione. Non ostante la gaiezza del colore e la fantasia agile e scintillante che fa di lui un Ovidio della pittura, Luca non è mai altro che un decoratore, spesso nel peggiore senso che possa avere questa parola bifronte. Spirito eminentemente rappresentativo di un'epoca senza seria coscienza artistica e morale, vende il pomposo e lo sbalorditivo per bello, e accarezza spudoratamente la moda e il guadagno. Il suo colorito diverte per la sensualità e riecheggia musiche veneziane sempre gradite: ma l'anima resta gelata davanti a quello sfarfallio di forme vuote che rivestono una mitologia chiacchierona, una devozione ipocrita e un'allegria sonnifera. Luca *fa presto* improvvisava in tutti gli stili, pasticciava con innegabile bravura il fare di tutti gli autori, era ca-

Digitized by Google

pace di produrti del Tiziano, del Velázquez, del Domenichino, del Rubens, soprattutto del Paolo Veronese: virtù da eccellente fotografo della pittura. Con la stessa indifferente sicurezza di mano, ti commentava sul soffitto d'una immensa sala l'Eneide e la Gerusalemme Liberata, e su poche braccia di tela ti schiccherava un mercato con pecore, broccoli e pesci. I suoi capolavori sono, come dovevano essere, le grandi decorazioni murali: il soffitto d'un salone del Palazzo Riccardi a Firenze (1682) (tav. 99), con la deificazione dei principi della casa medicea, in un frastuono d'allegorie mitologiche nel gusto frondoso e adulatorio dell'epoca; i vasti affreschi dell'Escuriale e del Buen Retiro (22), e la veramente abbarbagliante volta del Tesoro di S. Martino a Napoli, col *Trionfo di Giuditta*, dipinta, si dice, in tre o quattro giorni, dall'artista più che settantenne, alla vigilia dell'ultima ora. E se si vogliono cercare altre testimonianze a favore di quel terribile giocoliere della pittura, bisogna guardare qualche suo ritratto melanconico e composto, qualche quadro mitologico con bei nudi che forse egli dipinse per proprio piacere, o la piccola tela del *Martirio di S. Lucia* alla Galleria Corsini di Firenze, che rivela un'ora d'intimità e di fresco raccoglimento.

Dopo il Giordano, la pittura napoletana fa passi giganteschi nella decadenza. Il Solimena e il Conca pensano a diffondere l'evangelio istrionico del *Fa presto*.

Digitized by Google

La pittura a Genova.

La maniera caravaggesca fece fortuna anche a Genova, definita giustamente dal Dami « porto di mare pittorico di prim'ordine », in specie nel Seicento. Prima, sulle orme del manierista Pierin del Vaga, era il decorativismo superficiale del Calvi e dei due Semino. Poi viene l'eclettico Luca Cambiaso (1527-1585), troppo copioso e banale, ma dotato di finezze stilistiche e di grazie di colore. La sua *Deposizione* in S. Maria di Carignano è giudicata dal Burckhardt « una fresca oasi in quell'epoca di virtuosità e d'affettazione ». (Convien ricordare che il Cambiaso è contemporaneo del Vasari, dei due Zuccaro e del Bronzino!). Indi si leva la morgana nera del caravaggismo, la quale, a Genova, non è dissipata del tutto dalla sosta del fresco ed elegante Orazio Lomi, detto il Gentileschi, nè dagli influssi imperiosi della scuola carraccesca, di cui la città possedette presto uno dei capolavori, nell'*Assunta* del Reni, nella Chiesa di S. Ambrogio. Bernardo Castello (1557-1629) additava ai pittori liguri gli esempi veneziani; Domenico Fiasella (1589-1669) fece scuola di guercinismo temprato di ricordi romani e fiorentini; e Valerio Castello (1625-1659), figlio e discepolo di Bernardo, si recò a Milano ed a Parma, e ne tornò imbevuto di colorismo correggesco, colto un po' sul vivo, un po' nella stemprata riammannitura dei Procaccini. A questi apporti esterni è da aggiungere il più efficace, quello d'Antonio Van Dyck, anversese (1599-1641), che dal 1621 al 1624 risiede in Genova e fornisce superbi ritratti all'aristocrazia locale. Della freschezza e della forza della pittura fiamminga, gli artisti genovesi conoscevano già esempi nella loro città. Lo sfolgorante *Miracolo di S. Ignazio* dell'ercu-

Digitized by Google

leo RUBENS era sull'altare di S. Ambrogio fin dal 1620, e la *Circoncisione* della stessa chiesa ricordava che il famoso pittore era stato a Genova nel 1607, ed aveva avuto la commissione di quel quadro dal marchese Nicola Pallavicini, banchiere del Duca di Mantova. Ma fu il Van Dyck ad infondere, con la presenza e con le opere molteplici, nella pittura accademica od ornamentale in voga, un ricco flusso di vita e di colore. Ed è allora che nacquero le personalità vive, gli eroi della scuola, tutti inclini al grasso fare fiammingo: BERNARDO STROZZI, detto il CAPPUCCINO o il PRETE GENOVESE, le cui opere migliori sbocciarono a Venezia e rinsanguarono quella scuola agonizzante; GIOVAN BENEDETTO CASTIGLIONE, allievo di Giovanni Andrea De Ferrari, come il succoso ritrattista (così vandyckiano!) BERNARDO CARBONE (1614-1683); infine, GIOVAN BATTISTA GAULLI, detto il BACICCIO, che ritroveremo a Roma come uno dei ritrattisti italiani di razza e uno dei più insigni decoratori barocchi. Il girovago e fortunato CASTIGLIONE, detto il GRECHETTO (n. a Genova nel 1610, m. a Mantova nel 1665) è un artista sul tipo dei Bassano: ha il gusto pastorale e la smania di empir tutto d'animali. L'uscita delle bestie dall'Arca era uno dei suoi temi prediletti. Il suo *Sacrificio di Noè*, nella Galleria del Palazzo Bianco a Genova, si risolve in una bambocciata ingombra di cani, oche, pecore, piatti e pezze di stoffa. Il gruppo principale è un ciuco carico di stoviglie, tirato dal vociferante mulattiere. In un angolo, Noè declama, tese le braccia sulla fumante pira. In alto, Jahveh che s'affaccia alla nube, sembra un uccello in pieno volo. La pittura del Castiglione è sempre fiammingamente fine e accurata di tocco, se qualche volta è volgare o vuota di sentimento. Tiziano, i Da Ponte, Rubens e soprattutto il Van Dyck gli suggeriscono toni caldi, soffi

Digitized by Google

d'oro, tepori sanguigni. E avviene anche — come nella *Rebecca e Isacco* della Galleria Nazionale di Roma, o in certi agili e giocondi Baccanali, — che egli riveli una gustosa decorattività, la stessa decorattività ariosa che si fonde con un fresco naturalismo nelle sue acqueforti rembrandteggianti.

Nella seconda metà del secolo, riprende il sopravvento la pittura ornamentale. I due fratelli Giov. Battista e Giovanni Carlone, Domenico Piola (1628-1703) (23) e Gregorio De Ferrari (1644-1726) coprono di brillanti affreschi, contenuti in riquadri sfarzosi, i soffitti rutilanti d'oro della città che possiede le chiese e i palazzi più teatrali d'Italia.

La riforma dei Carracci.

Contro il manierismo non domato dalla strigliatura caravaggesca e intestardito nella sfibrante ripetizione dei modelli di Raffaello e di Michelangelo — e, del pari, contro la volgarità dei primi seguaci del Caravaggio, si levò, verso la fine del Cinquecento, una scuola di pittori bolognesi che intendeva salvare l'arte dalla rapida corruzione, con l'innesto di sieri vitali estratti con sapiente eclettismo dai maestri grandi del passato e dai presenti che si ritenevano grandi. È la scuola dei Carracci, fondata da Ludovico Carracci in Bologna, dove la pittura vivacchiava nelle opere dei tardi epigoni del Francia, nei raffaellismi declamatorii di Prospero Fontana (1512-1597), alunno al frigido Innocenzo da Imola, e, peggio, nell'accademismo corpacciuto d'un fiammingo fuoruscito, Dionisio Calvaert (1545-1619), che aveva fondato un grande

Digitized by Google

ateneo pittorico e c'insegnava cattivo gusto e retorica. I Carracci, che furono una famiglia e una tendenza — Ludovico (1555-1619), e i suoi cugini, Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609) — elevarono a canone estetico il prendere il buono da tutti, il disegno e la composizione da Raffaello, le ombre e il colorito da Tiziano e da Paolo Veronese, la purità e la dolcezza nel grandioso dal Correggio, e, con qualche riserva, la terribilità da Michelangelo (24). Era un metodo che nelle mani d'un Pietro da Cortona o d'un Luca Giordano avrebbe dato frutti d'alabastro. Ma i Carracci erano gente riflessiva, di coscienza, pieni di reverenza verso i loro modelli, e disegnatori scrupolosi dal vero e anatomisti sul cadavere. Così produssero una pittura corretta e nobile, che ha solo il torto di mancare di volo e d'immediatezza, d'essere troppo farcita di buona coltura e piuttosto simile ad oratoria che a pittura vera e propria. Nel 1590 fondarono nella loro città l'*Accademia degli Incamminati*, la prima creata in Italia, dalla quale uscirono poi pittori che divennero famosi specialmente per il loro patetismo e per l'abbondanza della produzione: tali il Reni, l'Albani, il Domenichino. Il verbo dei Carracci si diffuse rapido per tutta Italia, e fu l'antidoto del naturalismo, la reazione idealistica agli eccessi degli infatuati della truculenza e della bituminosità. Esaminata adesso, la produzione di quei caposcuola e dei loro fedeli seguaci, fa spesso l'effetto d'un decoroso surrogato della pittura. Le mancano del pari il soffio divino e l'umanità umile e profonda. I pittori bolognesi sono troppo in pompa magna, troppo orgogliosi, vogliosi sempre di dare un saggio della loro scienza e della loro audacia. La convinzione è superata dalla pratica, magnifica ma insufficiente a commuoverci: e la vera pietà reli-

Digitized by Google

giosa è soppiantata spesso dai contorcimenti insinceri e dai misticismi dubbi. Quando si visita la Pinacoteca di Bologna, che possiede le loro vaste opere principali, fra tutte quelle composizioni sovraccariche e scucite, fra quelle Madonne librate sulle nubi e quei tronfi Santi calvi o mitrati che fanno inchini e scatti teatrali, fra quegli asceti che svengono decorativamente nell'estasi e quegli angioli che sembrano paraninfi, si sosta a guardare de' gran bei pezzi di pittura isolati, la ricamata pianeta e la stola d'un santo, o il torace apollineo d'un Cristo, o il bel volto bene acconciato d'una spettatrice che con la mano fa un gestino di meraviglia davanti allo sgozzamento di un martire — ma in complesso si prova una gran noia e si dice: *bello*, sbadigliando.

L'Accademia degli Incamminati doveva essere un singolare luogo dove lo studio si alternava con l'onesto piacere, dove si disegnava dal nudo e dai calchi, dove si disquisiva sul bene e sul bello, sul lambrusco e sulla divina proporzione. Di pedanteria, non un'ombra. I tre direttori erano placidi e arguti petroniani, nemicissimi d'ogni eccesso, tolleranti, eclettici nel ben vivere come lo erano nella concezione dell'arte. Ludovico era il più anziano e ponderato, il timoniere morale dell'azienda pittorica. Dipingeva quadri religiosi di bella serenità o di compassata veemenza, esprimendovi il suo amore per le morbidezze coloristiche del Correggio e per l'aura argentina o bionda dei Veneziani. La sua squisita *Madonna degli Scalzi* della Pinacoteca di Bologna (tav. 100) sembra, nella musica dei dolci grigi e dei diafani bruni, un Veronese smorzato e soffuso di melanconia. Suo cugino Agostino, uscito come lui dallo studio del pedante Prospero Fontana, ma rifattosi sul Correggio, sul Tiziano e sul Tintoretto, era un sottile

Digitized by Google

teorista, una mente rotta ai cavilli estetici, un'anima incline al pensiero e alla tristezza. Le sue pitture sono letterarie e fredde, anche la celebre *Comunione di S. Gerolamo* della Pinacoteca di Bologna, con belle figure di frati, e con un mirabile angioletto volante, quadro che colpì Rubens, e che fu il modello del Domenichino per un'opera analoga fortunatissima. Agostino servì alacremente la causa della scuola con le sue incisioni dalla bulinatura vigorosa, le quali traducono quadri del Correggio, del Tintoretto e del Veronese con una certa libertà. La migliore di tutte è un ritratto del Tiziano, d'evidenza leonina; una tra le più vaste e complesse, la *Crocifissione*, dal titanico dipinto del Tintoretto alla Scuola di S. Rocco.

Primeggia sul cugino e sul fratello minore, Annibale, il più dotato, il più personale, il più vivace dei tre. La sua pittura religiosa contamina abilmente il Correggio (25) col Veronese, il Tiziano con Michelangelo, Raffaello con la verità studiata da vicino, e il purismo col barocco. Più sincera e pittoresca è una sua vena di classicità, che esprime la Bibbia e la mitologia con una tipica grazia illustrativa, un che di mezzo fra il Raffaello delle *Logge* e il venturo Poussin. In questo genere il capolavoro è il *Gesù e la Samaritana* del Museo di Vienna, pittura che respira l'armoniosa felicità d'un bassorilievo greco. Un vasto paesaggio latino avvolge di sole e di silenzio i due personaggi tranquilli che dialogano con gesto pacato presso la sponda d'un pozzo. Una grande novità: Annibale Carracci ha il senso poetico del *paesaggio*, e riesce a divulgarlo in quei tempi d'umanismo gretto e vanaglorioso! Non solo dipinge bei paesi come sfondo a composizioni di vaste figure, ma ne compone di quelli che stanno da sè, anche se vi caccia dentro qualche favola o storia mimata da piccoli personag-

Digitized by Google

gi, di cui ci si cura ben poco. Annibale è scenografico in queste sue prove naturalistiche, dà del paesaggio italiano una visione molto decorativa e povera d'analisi: ma è la favilla che conta. I suoi *paesaggi storici* (26), dovuti in parte alle suggestioni del fiammingo Paolo Bril, residente a Roma e suo amico, aprono la strada al genio luministico e spaziale di Claudio Lorenese. Infine, Annibale è un grande decoratore. I tre fratelli lavorano insieme, in Bologna, a fastose e complicate ornamentazioni mitologiche nei palazzi patrizi. Agostino suggerisce gli argomenti e i simboli, e Ludovico, e soprattutto Annibale, eseguiscono. Così si colmano di pitture appariscenti e ampollose i saloni del Palazzo Fava (1584) (*Leggenda degli Argonauti* e *Fatti d'Enea*), e quelli del Palazzo Magnani (*Storie di Romolo e Remo*), questi ultimi con uno sfoggio tibaldesco (24) di bei nudi decorativi e di putti nei fascioni e nei fregi. Nel 1595 Annibale è invitato a Roma dal cardinale Odoardo Farnese, desideroso di far dipingere la sala grande del Palazzo che ha il cornicione formidabile di Michelangelo. Parte pieno d'entusiasmo: e lo spettacolo della Città Eterna, con le sue rovine e i suoi colossi, con le sue chiese barocche e le sue fontane, col miracolo delle statue antiche — ah, quel divino Laocoonte! — e degli affreschi di Raffaello e di Michelangelo, lo colpisce di gioioso stupore. L'opera è tosto incominciata. Agostino accorre da Bologna per coadiuvarlo (27). Monsignor Agucchi, prelato bolognese, saccheggia Ovidio e Teocrito per fornire il piano poetico della concezione sottile e poderosa, galante ed eroica. Annibale, dopo di avere ornato esuberantemente la piccola sala detta il *Camerino*, con storie d'Ercole e d'Ulisse, lavora per quattr'anni al soffitto della Galleria: e ne fa un'Alhambra della pittura. Da Michelangelo in poi non

Digitized by Google

s'era più visto niente di simile, quanto a senso architettonico, a ricchezza e logica di membratura. Forse il Primaticcio nei soffitti di Fontainebleau aveva compiuto qualcosa di così fastoso ed elegante: ma il Carracci respirava un paganesimo ben più sano e una pittoricità ben più robusta! Descrivere quel complesso è dar fondo alla mitologia ed al vocabolario della pittura ornamentale. Finte architetture grandiose, dall'aggetto vivente, dal respirante chiaroscuro; riquadri o lunette in cui la favola si snoda in rabeschi di figure grecamente ridenti o romanamente gagliarde; e ovunque putti e atleti, giganti petrigni e cherubi, maschere, ghirlande di frutti e medaglioni color del bronzo. E nel bel mezzo, tra i due vividi fregi del *Trionfo di Galatea* e d'*Aurora e Cefalo*, lo stupendo *Baccanale* che vi ho riprodotto (tav. 101), coi suoi nudi ubertosi, con le sue carni di neve o di bronzo, col cozzo dei suoi arieti, col ringhio delle sue tigri, con la musica discorde, esultante e beffarda delle sue tibie, dei suoi cembali, delle sue tube! (28).

La mente fertile e arguta d'Annibale Carracci passava senza sforzo dalla monumentalità al genere dimesso. Egli dipingeva bei ritratti di un'esattezza e di un'umiltà fiamminga; amava lo scherzo in pittura, l'allegoria satirica, diretta senza livore contro il Caravaggio e contro gli altri avversari (29); coltivò anche il grottesco alla Callot e la piccola impressione dal vero, la gustosa macchietta dei mestieri, dei caratteri, dei difetti umani. Il suo *Mangiafagioli* della Galleria Colonna, di cui m'accadrà di riparlare, è un'opera degna, per sincerità d'osservazione, d'un maestro olandese, e per umanità larga e pietosa, d'un uomo di cuore, com'era Annibale, semplice nel vivere e alla buona come un operaio.

Digitized by Google

Se è la sensualità trasfigurata ciò che noi cerchiamo nell'arte, i Veneziani e il Correggio ci porgono il loro filtro solare; se la poeticità sottile e la penetrazione psicologica e la grazia stilistica, ecco i Fiorentini; se lo spumeggiare dell'ardente linfa della vita, dove la troviamo più ricca di palpiti che negli orgiastici Fiamminghi? E se vogliamo penetrare nell'anima dei Santi e ascoltare gli organi del Paradiso o le tube rauche di Giosafat, non bastano pittori estatici come Giovanni da Fiesole, o apocalittici come Michelangelo, o febbrili di fede come il *Greco*, lo Zurbarán o il Grünewald? La pittura bolognese del Seicento — perdonatemi i confronti e la conclusione — non esprime pienamente nessuna di quelle correnti, perchè cerca di fonderle tutte, in pari tempo realistica e spirituale, carnale e simbolica, religiosa e volgare. E perciò ha un grande valore storico, come esempio, come prova; ma ha un valore artistico compromesso e parziale. Nondimeno, essa vanta nomi dalla risonanza strepitosa: Guido Reni, il Domenichino, l'Albani, il Guercino. Cercheremo di trovar l'oro in fondo alle loro coppelle, adesso che il clangore delle trombe della pristina Fama, come fa, si tace; ora che possiamo ascoltare la voce imparziale delle opere, pronte ad attestarci chi veramente essi furono, che cosa vollero, che cosa ottennero.

GUIDO RENI, di Calvenzano, presso Bologna (1575-1642), è un abilissimo impostatore di composizioni, un poeta dell'insieme. Dionisio Calvaert, il fiammingo espatriato che aveva fondato una scuola di manierismo a Bologna, fu il suo primo maestro. Appena poi Ludovico Carracci l'ebbe istradato nei buoni studi d'espressione e di stile, egli co-

Digitized by Google

minciò a produrre copiosamente, rivelando una grazia tutta sua, fatta di purismo formale, di scelta guardinga e schifiltosa, di toni che hanno il pallore e il lindo della cera, d'espressioni languide e intellettualistiche. Nel 1600 questo neo-classico sentimentale si recò a Roma e s'imbattè nel sanculotto Caravaggio. Antipatia, reazione, lotta: poi finì col cedere un poco al suo stregoneccio. Ma a Roma c'erano tante bellezze fatte per ammaliarlo più a fondo: Raffaello anzitutto e poi la statuaria antica, la Niobe e i Niobidi in specie. La vita fattiva e gloriosa del Reni si svolse, si può dire, per intero a Roma ed a Bologna, con qualche viaggio a Genova e a Napoli. Le due città pontificie ebbero dal Guido una profluvie d'opere murali e su tela, e se la maggior parte di esse oggi ci stucca per l'accademismo declamatorio e pei colori cinerini e inconsistenti, alcune splendono d'una fidiaca bellezza. Si è reso celebre coi suoi santi dal fervore troppo esternato, con le teste di Cristo coronate di spine e guardanti all'insù con occhi languenti e lacrimosi, con le Lucrezie romane e le Cleopatre, addobbate da gran dame del tempo, che si puntano il pugnale o si depongono l'aspide sul petto incipriato, interessanti e manierose come prime donne alla fine del terzo atto. Ma quelle roscide accademie non ci dicono più nulla, come ci dicono parole noiose i suoi San Micheli azzimati che danzano sulla testa calva e grinzosa di Satana, i suoi San Bastiani anfibi e androgini, le sue Veneri d'alabastro, le sue Andromede araldiche e di buona famiglia, i suoi Cupìdi di gesso addormentati e boffici. Le grandi composizioni sácre della Pinacoteca di Bologna hanno la magniloquenza più o meno convincente, propria della scuola: la parte superiore della *Madonna della Pietà* (1616), un Cristo morto, disteso sul sepolcro e dominato dalla figura della

Digitized by Google

Vergine in pianto, con tutta la sua virtuosità e il suo patetismo a grande orchestra, non riuscirà a farsi preferire ai lamenti a piè della croce del Beato Angelico, di Bartolomeo Montagna, del Giambellino e del Tintoretto. E v'è della convenzionalità anche nel tragico ponderato della *Strage degli Innocenti*, dipinto comunque lodevole per la sua sobrietà in un tempo in cui i martirii e le carneficine erano la bazza d'artisti antropofagi. « Evitando di dipingere la scena stessa del macello, scrive il Burckhardt, il Reni ha espresso senza bestialità la durezza dei carnefici ed ha ottenuto inoltre la maschera degli urli; in virtù poi d'una struttura veramente architettonica e della nobiltà delle forme, ha elevato l'orrore a dignità tragica, e questo senza aggiungere glorie celesti, senza l'antitesi dubbia del languore estatico e della ferocia ». Doti di psicologo, come vedete.

Con tutti i suoi difetti e le sue languidezze, il Reni è grande, quando meno ve lo aspettate: grande nello stendardo trionfale e appassionato della *Madonna del Rosario* (tav. 102), che è forse il quadro d'altare più equilibrato e puro e nobilmente religioso della Scuola bolognese (30); grande nelle estasi di S. Andrea Corsini (Gall. Barberini a Roma) e di S. Bernardo di Chiaravalle (Uffizi), entrambi con le mani giunte e il viso glabro, teso verso l'alto e umido di luce celeste; grande nella decoratività della celebre *Aurora* a fresco nel Casino Rospigliosi in Roma (1610), che spira un aroma di grecità alessandrina, di serenità raffaellesca e di colorito veneziano; grande nel rabesco disegnativo dell'*Atalanta e Ippomene* del Museo di Napoli (tav. 103). Credo che il Reni, sempre eccellente disegnatore, non abbia mai creato un insieme pittorico tanto armonioso. La linea dei due flessuosi corpi ignudi rivela una

Digitized by Google

squisitezza di stile che ricorda certe prime superbe prove plastiche del Bernini. La figura d'Atalanta, splendida giovinetta, sorpresa mentre si china nell'impeto della corsa in un molle fluttuare di veli e di chiome, è una meraviglia di grazia formale. Il Reni ha qui colto l'anima leggera della corsa, ha intrecciate e snodate purissime forme giovanili in un emblema d'eleganza e di gioco, espresso con la sapienza pittorica più scaltrita. E commuove pensare che forse l'opera più profonda di questo raffinato esteta, di questo Canova della pittura secentesca, è un ritratto semplice e sincero di sua madre (tav. 104). I pochi ritratti che lasciò, sono quasi tutti eccellenti. Costretto a ritemprarsi nel reale, invece che lisciare madrigali o impennacchiarsi d'uno stile eroico da salotto, raggiunse spesso in figure dal vero, non travestite, non atteggiate drammaticamente, una perfezione pittorica e psicologica che sorprende. Ma quando riprodusse le fattezze gravi e buone, un po' tristi e stanche, di sua madre, più che il cervello e gli occhi infallibili, fu il cuore a dettargli un capolavoro (31).

Gli alunni migliori del Reni furono tutti *ragionevoli*, per usare la parola del tempo, che per noi suona *mediocre*. Francesco Gessi, bolognese (1588-1654), lo imitò scialbamente, e altrettanto fece Simon Cantarini da Pesaro (1612-1648), che però lasciò qualche buon ritratto ed uno magnifico di Guido Reni vecchio, col pizzo canuto e gli occhi pensierosi e buoni, nella Pinacoteca di Bologna. Guido Canlassi, detto Cagnacci, romagnolo (1601-1681), dapprima seguì il maestro, poi se ne staccò decisamente, applicandosi ad uno stile di tratto incisivo e di chiaroscuro risentito, ed a soggetti drammatici o feroci. La sua *Lucrezia pugnalata da Tarquinio*, dell'Accademia di S. Luca

Digitized by Google

a Roma (32), è, come l'arido *Suicidio di Cleopatra* del Museo di Vienna, un saggio della sua maniera, agli antipodi del primo maestro. Quanto ai SIRANI, Giovanni Andrea, scolaro di Guido, è un discreto imitatore di lui; sua figlia Elisabetta, celebratissima in vita e morta a 26 anni nel 1665, non ne è che una pallida epigone.

L'alunno prediletto di Ludovico Carracci era DOMENICO ZAMPIERI, anch'esso bolognese, detto il DOMENICHINO (n. nel 1581 - morto a Napoli nel 1641). Adolfo Venturi lo definì acutamente « un'ingenua anima di quattrocentista sperduto nel Seicento ». Questo pittore sincero e guardingo, affastellato e classico, paganeggiante e intimamente devoto, spira un'aura di bontà e di primitività rinfrescante, percettibile attraverso il tumulto e l'artificio formale che la moda gli imponeva. Anche lui accavalla le figure, fa l'erculeo, il truce, il colossale, lo zuccherino e il pinzochero. Ma in teloni smodati come il *Martirio di S. Agnese* o la *Madonna del Rosario* della Pinacoteca di Bologna — montagne di motivi discordi, frane di quadri contenute da una cornice — dissemina in particolari bene in vista la sua istintiva ideazione candida e amorosa: bellissimi puttini, teste viventi di popolane, espressioni di stupore e d'ingenuità su volti di graziose giovinette. Libero di far a modo suo, godeva nel cantare coi colori idilli teneri, d'una mondanità delicata, come la *Vergine e l'Unicorno* di Palazzo Farnese, come la *Santa Cecilia che suona il violoncello*, del Louvre, come la *Sibilla Cumana* e la *Caccia di Diana* della Galleria Borghese. La *Sibilla Cumana* (tav. 105) ha l'aria d'un Palma il Vecchio, stilizzato, letterario. Nulla di biblico, come vedete: una bella e giovane signora del Seicento, certo poetessa e musicista, con l'aria più sva-

Digitized by Google

gata che ispirata, vestita di sfarzoso drappo rosso e cinta d'un turbante. La *Caccia di Diana* (1617) è una mitologia piena di amenità arcadica, con tutto un saltellìo, in un paesaggio ovidiano, di vezzose ninfette che tirano d'arco, corrono sull'erba, trattengono molossi, si bagnano supine in un ruscello. In questo quadro sorridente percepiamo la nota tizianesca affievolita nel timbro, e, con molto stupore, qualche reminiscenza lontana del *Parnaso* del Mantegna. Il Domenichino, ho detto, fu anima religiosa. Se espresse, sovente, è vero, il proprio fervore con le forme convulsionarie o col naturalismo pedestre dell'epoca, lasciò uno dei quadri più spirituali del Seicento: la famosa *Ultima comunione di S. Gerolamo* della Pinacoteca Vaticana (1614), ispirata ad una composizione di Agostino Carracci (33). Non ne ripeto la lode, che sarebbe un luogo comune: ma ricordo che in quell'opera l'artista, dotato mediocremente in fatto di colore, trovò anche armonie gravi e soavi, e pittoreschi effetti di luce di ceri. Giovanissimo, lo Zampieri andò a Roma, come aiuto d'Annibale Carracci che frescava la Galleria di Palazzo Farnese. Nella capitale pontificia la sua arte ottenne grande successo. Non solo eseguì quadri sacri a bizzeffe, ma ebbe numerose commissioni di pitture monumentali ad affresco. Le sue decorazioni nella cappella dei monaci greci basiliani di S. Nilo a Grottaferrata (1608-1610) lo rivelano vivace narratore di leggende, d'un realismo colorito e pittoresco che ricorda i Fiorentini. Del periodo 1624-28 sono le sobrie e robuste storie della vita di S. Andrea e le figure grandiose dei quattro Evangelisti, che giganteggiano nei pennacchi della Cupola di S. Andrea della Valle, una delle più belle decorazioni architettoniche del secolo, dominata dal genio d'amore del Correggio e da quello di veemenza di Miche-

Digitized by Google

langelo. Nel 1630 il Domenichino dipinge le *Virtù* nei pennacchi di S. Carlo ai Catinari, poi è invitato a Napoli, perchè vi affreschi la Cappella del Tesoro nel Duomo. Ma la cabala feroce dei pittori locali gl'impedisce di compiere il lavoro e gli amareggia il resto della vita, ch'egli trascorre in quella città. Quando il pittore chiuse gli occhi per sempre (1641), si parlò di veleno. Nella decorazione della cappella, lasciata incompiuta da lui, successe, come ho detto, il parmigiano GIOVANNI LANFRANCO (1581-1647), scolaro d'Agostino Carracci e poi d'Annibale, fra tutti i carracceschi il più vanaglorioso, il più esterno e il più insipido, e già invido detrattore del Domenichino.

Altro alunno dei Carracci e più spiccatamente di Ludovico, è FRANCESCO ALBANI, bolognese (1578-1660). Costui aveva per caso una moglie piccina e graziosa e una nidiata di figliuolini uno più paffuto dell'altro, sicchè non trovò nulla di meglio che dipingere cento volte Venere, Diana, Salmacide e le altre donnette della mitologia, oziose e trastullantisi nel rezzo dei boschetti della favola antica, e ghirlande di putti che, saltellando e cantando, fanno il giro tondo intorno ad un albero o ad un altare d'Amore, in un paesaggio fiabesco, ritratto, si dice, dai parchi delle ville che possedeva l'artista, presto arricchito. Corpicini grassocci, fossette, bei piedini boffici come panini imburrati, cincinni d'oro crespo, frecce e turcassi, sorrisi ed attucci: tutto quello che ci vuole per commuovere chi non apprezza i putti robusti e salcigni del Donatello o del Mantegna e quelli sodi e succosi del Tiziano. La Galleria di Brera possiede la più bella fra queste corone d'amorini in baldoria, e la Galleria di Torino, in quattro tondi, l'illustrazione amenissima, con un'infinità

Digitized by Google

di figurine di Dee, di putti, di Venti, di Naiadi e di Tritoni, dei *Quattro Elementi* (tav. 106), soggetto che esercitò anche i pennellini meticolosi e iridati di più d'un Fiammingo (34).

L'Albani, che colse facile gloria a Bologna, a Firenze ed a Roma, dipingeva anche la storia sacra, ma con sentimento spiacevolmente frivolo e mondano, facendo in tele spaziate ma vuote di emozione angioli damerini e Madonne dame di corte, evocandovi, come nelle sue arcadiche ispirazioni, « trasparenze rosate e diluite luci chiare » (Venturi) (35). L'arte agghindata di questo pittore e alcune tendenze morbide e fiacche del Correggio concorsero a formare i pittori anacreontici del Settecento francese: capofila il licenzioso Boucher.

Nella scuola dell'Albani si formarono il romano Andrea Sacchi (1598-1661), accademico devoto di Raffaello e del Domenichino, e autore d'una *Visione di S. Romualdo*, nella Pinacoteca Vaticana, lodata per la finezza dei toni bianchi nelle tonache dei monaci camaldolesi; il milanese Pier Francesco Mola (1612-1666), che subì (come l'Albani) il Caravaggio e il Guercino, ed è pittore di certa vena, non effeminato come il maestro (36); alfine Carlo Cignani, bolognese (1628-1719), morbido colorista e decoratore manieroso.

Dalla scuola dei Carracci, terribilmente feconda d'artisti e di opere, vennero fuori tre altri pittori di grido: Jacopo Cavedoni di Sassuolo (1577-1660), che forse è il miglior colorista della frotta, e un ideatore sobrio e un disegnatore diligente; il Guercino e Alessandro Tiarini, bolognese (1577-1668). Quest'ultimo, colorista di polso anche lui, per la bellezza d'un *Miracolo di S. Domenico* nella chiesa di quel Santo a Bologna e d'una *Deposizione*

Digitized by Google

veramente tragica e poderosa, nella Pinacoteca, viene giudicato il maestro nobile della compagnia. Ma posso assicurarvi che egli non si è levato molto sovente a quella dignitosa altezza: chè anzi è pittore prolisso, frettoloso, effettistico. Concezione insensata e degenere è la sua *Decollazione di S. Giovanni Battista*, a Brera, dominata da un tronco mutilato che vomita sangue dalle canne recise, appoggiato ai gradini d'una scala. Il boia seminudo abbranca come una cucurbita la testa livida. In primo piano una donna vestita da ballo, senza nessuna ragione di farlo con tanta calma, addita allo spettatore ciò che sta accadendo alle sue spalle. Rare volte la retorica del teatrale orrido e assurdo è stata portata a questo punto.

Raggi e ombre: Il Guercino.

Al Guercino (Giovan Francesco Barbieri, da Cento, presso Ferrara, nato nel 1590, m. a Bologna nel 1666) (37) aveva insegnato a dipingere un modesto pittore centese, Benedetto Gennari. Il giovane, pieno di fervore, andò poi a Bologna, dove ricevette l'iniziazione nella scuola di Ludovico Carracci. Dopo una sosta a Roma (1621-23) che gli rivela il Caravaggio, si ritira nella sua cittadina natale e vi resta quasi per vent'anni, assorto in una febbre di lavoro. Nel 1642 lo troviamo a Bologna, dove il campo è ormai tutto suo, essendo scomparso il rivale Guido Reni. Ma il trionfo senza antagonismo gli nocque: la produzione del suo ultimo periodo è singolarmente meccanica e bottegaia e fa rimpiangere le fresche ideazioni dei primi tempi. Il Guercino è pittore abbondantissimo come i suoi colleghi carracceschi, e oscillante fra il sentimentalismo di moda e

Digitized by Google

un istintivo gusto realistico quasi veneziano che gli fa introdurre, nelle composizioni più volutamente severe, magari un giovinetto col tocco, che dà una pedata a un cane, o una bella popolana che regge in capo un cesto d'ova e di finocchi. Una viva predilezione per i giochi violenti d'ombra e di luce, già sensibile nelle opere giovanili mirabilmente chiaroscurate e illuminate, lo portò, quando risiedeva in Roma, nel raggio nero del caravaggismo, e gli guadagnò l'iperbolico titolo di *mago della pittura*. Gira, gira, la scuola di Bologna che s'era messa a far le picche al feroce lombardo, intingeva anch'essa, ora, un pennello nel sole e due nel catrame (38). Il gigantesco *Seppellimento di S. Petronilla martire*, della Pinacoteca Capitolina di Roma (1622) (tav. 107), pala d'altare d'ispirazione cupa e fredda, ma la cui esecuzione ha una potenza quasi tintorettesca, è la sua opera più vasta, e il suo capolavoro del periodo romano. Il caravaggismo vi celebra un truculento trionfo di lividori, di crudezze e d'ombre fumide; il Seicento vi estolle la sua ricchezza enfatica di trovate teatrali. Ma la beltà degli scorci, la forza del disegno, la verità delle teste plebee fanno allibire! Plebei i modelli e plebeo il robusto spirito di quell'artista sano ed infaticabile (39), la cui pittura religiosa manca molto spesso di profondo sentimento, ma non certo di naturalistica vena e ricchezza. Dell'anno precedente a quello che vide concretarsi questo incubo compatto e spettacoloso, è l'affresco dell'*Aurora che scaccia la Notte*, nel soffitto del Casino Ludovisi a Roma, dipinto per commissione del pontefice Gregorio XV, suo protettore: pittura di gaudio orgiastico, che slancia nel cielo, sopra una piattaforma di vapori, il carro della Dea, trascinato al galoppo da due focosi cavalli pezzati, fra voli di Amorini e sciamate di rose. Il

Digitized by Google

Guercino è rude e impetuoso nel librare le masse e nello sbattere le zone della luce e del colore. L'*Aurora* ideale ed ellenizzante di Guido Reni, sembra fredda, in confronto a questo epinicio coribantico.

Tornato a Cento, il Barbieri vi aprì, come ho detto, un'infaticabile manifattura di dipinti, che inondò l'Emilia e l'Italia. Cose bellissime gli sbocciarono allora dalle mani: fra le altre, l'*Assunta* dell'Ermitage di Pietrogrado, il *Cristo che appare alla Maddalena*, della Galleria di Cento, la soavissima *S. Pelagia* della Pinacoteca di Ancona, i nobili affreschi michelangioleggianti, coi *Profeti* e le *Sibille*, negli spicchi della cupola del Duomo di Piacenza. Ma cominciava a morderlo la tarantola dell'emulazione del Reni: e, per superarlo, il pittore maschio e verista cercò di contemperare la natia irruenza con preziosi aggraziamenti di stile; schiarì e illanguidì i colori, stemperò cenere e rose nel chiaroscuro, si creò un tipo fisso di teste di vecchioni teatrali, di panneggi artificiosi, d'arie e di gesti che sanno di Guido Reni lontano un miglio. Questa intrusione guasta molte sue opere, lo stesso magnifico *S. Bruno in adorazione*, della Pinacoteca di Bologna, eseguito in quella città nel 1647, quando il maestro vi regnava, ed ahimè! curava ormai più la clientela che l'ispirazione. Non ostante i suoi difetti, il Guercino non tralascia mai di dirci qualcosa di bello, trova sempre qualche pretesto per riaffacciare in tele macchinose, incupite dagli ossidi, il sorriso della sua anima perennemente giovane: qualche testa indimenticabile, qualche patriarca dalla dolce pensosità, qualche fanciullo o paggio vivacissimo, qualche radiosa nudità. Le sue pitture mitologiche sono gustose per gli anacronismi badiali: Marte è un bel capitano pontificio con barbuta e corazza (40), Didone sul rogo sembra una bella signora

Digitized by Google

bolognese sdraiata sul canapè (41). Pesante ed assurdo in molti quadri, banale in altri, questo pittore potrebbe chiamarsi grande, anche se non avesse lasciato alla nostra ammirazione che alcune opere della prima maniera: l'*Incredulità di S. Tommaso* della Pinacoteca Vaticana, il *San Guglielmo d'Aquitania*, in quella di Bologna, che sembra un Correggio imbevuto di caldo pulviscolo e travagliato da masse violente; e la deliziosa *Purificazione della Vergine*, che vi ho riprodotta (tav. 108) e che spira una soavità luinesca (42).

Si può dire che con la scomparsa del Guercino, la Scuola bolognese volse ad un rapido tramonto. Il nipote e discepolo di lui, BENEDETTO GENNARI, detto IL GIOVANE (1633-1715), che lavorò a Parigi e a Londra, è un artista fecondo ma di scarsa individualità. La via ormai è aperta all'accademismo dolciastro del Cignani, all'istrionismo del PASINELLI che fa la caricatura di Paolo Veronese, ed alla virtuosità di MARCANTONIO FRANCESCHINI, abile ma accartocciato decoratore.

LA PITTURA A ROMA.

La pittura ebbe durante il Seicento il suo massimo centro d'attrazione in Roma. Tutti gli artisti vi passarono, vi studiarono, vi produssero, vi conobbero i contemporanei e i rivali. Alcuni vi dimorarono lungamente, venuti da Genova, da Bologna, dalle Marche, dalla Toscana. È a Roma che si rassodò il genio del Caravaggio, è a Roma che Annibale Carracci lasciò la sua creazione più grandiosa. A Roma, nella presenza militante dei loro iniziatori, si svolsero le correnti concordi o discordi del Baroccio, del Gen-

Digitized by Google

tileschi. del Reni, del Domenichino, dell'Albani, del Lanfranco, del Guercino, di Pietro da Cortona, del Baciccio, del Padre Pozzo, del Sacchi e del Sassoferrato. A Roma fiorì l'arte di misura classica e di virgiliana serenità del francese NICOLA POUSSIN (1594-1665) e brillò il genio luministico di quel creatore di fatati paesaggi che fu CLAUDIO GELÉE, detto CLAUDIO DI LORENA (1600-1682). Pier Paolo Rubens aveva dipinto nel 1608 tre grandi pale per S. Maria della Vallicella, ed era stato preferito per la commissione di quelle opere ai maggiori artisti italiani residenti nell'Urbe. Il Van Dyck che, come il suo maestro, a vent'anni aveva sognato e studiato davanti a Raffaello ed a Michelangelo, era tornato a Roma nel 1623 ed era diventato il *pittore cavalieresco,* il beniamino dei patrizi, il ritrattista favorito dei Colonna e dei Barberini. Numerosi artisti stranieri risiedettero e fiorirono nella capitale caotica e superba: prima il paesista fiammingo PAOLO BRIL (1556-1626), amico ad Annibale Carracci, e il tedesco ADAMO ELSHEIMER (1578-1610), dalle squisite mitologie tuffate in paesaggi da fiaba o in notturni lunari; poi MOSÈ VALENTIN, francese (1600-1632), realista violento e fautore accanito della pratica tenebrosa del Merisi; GHERARDO VAN HONTHORST, d'Utrecht, detto GHERARDO DELLE NOTTI (1590-1656), che illuminava i suoi quadri caravaggeschi e brutali di bevitori e di cortigiane, con squarci di luce vermiglia o dorata di torce o di lanterne; il buono e spiritoso PIETRO VAN LAER, detto il BAMBOCCIO, pure olandese (1595-1666), creatore socratico della pittura popolaresca, piazzaiola e tavernaia; e, accanto al Poussin ed a Claudio di Lorena, insediati sul colle folto di pini della Trinità dei Monti, come feudatari benefici della pittura d'oltr'Alpe, il festevole e rapido GASPARE DUGHET, romano di na-

Digitized by Google

scita ma francese di casato, detto dai francesi LE GUASPRE e da noi il PUSSINO (1613-1675), paesista italianizzato, innamorato del sole e dell'orizzonte di Roma, la cui pittura scorre come un ruscello, viva, spigliata, ariosa... E intorno c'era un formicolìo di pittori nostrani o stranieri — fiamminghi e olandesi in specie, — che dipingevano ritratti, paesi, rovine, nature morte, frutta e fiori, capricci e grotteschi, copiando il vero o idealizzandolo decorativamente, compassati alla spagnuola o sbracati e beoni come quei fiamminghi che erano, pettegoli, invidi e gelosi quasi sempre, ricchi di talento e poveri di scudi. Tutta quella brava gente subiva gli alti e i bassi della politica e della moda. Sotto Paolo V Borghese erano in auge le taverne e i mercati, i paesaggi e i pitocchi; sotto Gregorio XV Ludovisi, di Bologna, non si voleva più sentir parlare che di Deposti di croce monumentali, di Crocefissi statuari, di Maddalene lacrimose e di Andromede. Ed erano trionfi subitanei e ruzzoloni, laute prebende e miseria, insediamenti ed esodi, come in una borsa della pittura.

Poi quel gran braciere si spense. L'accademia invase tutto. Alle forme pompose e solenni, imposte dal gusto d'un pubblico di patrizi alteri e di prelati pedanti, non poteva infondere linfa e sangue che un genio: e il genio, con la morte del Bernini, a Roma pareva essersi dileguato. Andrea Sacchi, allievo dell'Albani, nutrito di Raffaello e del Domenichino, mirava con la sua arte eclettica e prudente ad un classicismo infecondo. Peggio fu quando a maestro ufficiale di bellezza fu assunto dalla capitale pontificia il marchigiano CARLO MARATTA (1625-1713), alunno del Sacchi, esteta frigido, contaminatore professorale di Raffaello col Reni, parrucchiere di Madonne forbite, tiranno della pittura per più di mezzo secolo, dal suo accademico

Digitized by Google

seggio romano. Dio gli perdoni la noiosa correttezza dei suoi quadri d'altare, per i meriti acquistati nell'arte del ritratto, la quale arte ha la virtù meravigliosa di rinfrescare le idee anche ai pittori più pedanti e interiti, riponendoli a tu per tu con la vita e col reale.

Non voglio chiudere questo capitoletto senza parlarvi di un artista singolarissimo che tenne in Roma lo scettro della pittura nella prima metà del Seicento, per più di trent'anni. È Orazio Lomi, pisano, detto il Gentileschi (1563-1646). Non v'è forse in tutto quel secolo, escluso il Caravaggio, un tecnico così valoroso. La sua fattura ricorda quella degli Olandesi: è altrettanto solida, smaltata, raffinata nel rendere i tessuti, nel far giocare la liquida luce negli interni, nell'evocare come variopinte statue, dall'ombra trasparente, belle figure d'angioli e di donne, vestite di splendide sete e di lini morbidi. Ma mentre gli Olandesi fanno piccolo, il Gentileschi fa grande: è un pittore da altari, che erge sulle candide mense del rito, vistose scene tra l'aneddotico e il sacro, fra il galante e il mistico. La sua *S. Cecilia* della Galleria Nazionale di Roma è una bella sonatrice di liuto che, mentre accorda lo strumento, ascolta un angelo che le parla delle qualità d'un contrabbasso che tiene brandito per la tastiera. Nulla di più strano e manierato del suo quadro di Brera, i *Martiri Valeriano, Tiburzio e Cecilia.* In una sala semioscura, splende un organo a canne con la gelata zampogna delle trombe di stagno. Inginocchiata sopra un cuscino di velluto, Cecilia, in lunga veste di broccato bianco a rosoni d'oro e in manto azzurro, tiene la sinistra sul petto e la destra tesa verso il cielo, ove, in un gorgo d'ombra, appare un angiolo — anzi un grazioso monello seminudo, con ali da cigno — che, mentre si libra nel vuoto, le getta una

Digitized by Google

corona di fiori. Di fronte a lei, Valeriano, inginocchiato e in atto di stupore, è il più bel damerino immaginabile, con un abito *chic* a striscie verdi e *mordoré*, e manto rosso a risvolti mavì delicato. Da una porta in fondo s'affaccia Tiburzio e guarda l'angiolo con un gesto spiegabilissimo di meraviglia. Nulla di più assurdo nell'insieme, nulla di più elegante nei particolari. Come si formò questo artista? C'è in lui del Caravaggio, ma levigato, reso toscano e lieto e, non so come, imbevuto di un filtro di luce avvolgente che precorre i De Hooch e i Vermeer. Solo che quei maestri saranno il *non plus ultra* della semplicità e della sincerità, mentre il Lomi è alessandrino, è mariniano, è calligrafico e madrigalesco. L'opera sua più bella, più casta, più soave, è l'*Annunciazione* della Pinacoteca di Torino, mirabile idillio sacro in un mirabile interno, illuminato da un raggio laterale che contiene dell'oro e del selenio (tav. 109).

Il Lomi, che operò anche in Genova e che più tardi si recò a Londra, dove conobbe il Van Dyck e fu accarezzato dalla corte, ghiotta delle sue squisitezze ultra-italiane, ebbe una figlia, pittrice di grande valore e acclamatissima, Artemisia Gentileschi (1597-1651), che portò a Napoli lo stile e la valentia coloristica del genitore. Le opere dell'uno si scambiano spesso con quelle dell'altra.

La pittura a Milano.

In Lombardia l'eclettismo si manifestò coi Campi, una famiglia di pittori cremonesi che diede qualche nome notevole: Giulio (1502?-1572), che si formò sulle opere del Romanino e del Pordenone e si corruppe accostandosi a

Digitized by Google

Giulio Romano; Bernardino, suo discepolo (1522-1590), dalla fecondità sconcertante, sballottato fra l'accademismo raffaellesco e la soavità correggevole, tipico per le figure sproporzionatamente lunghe. Da questi rètori provinciali l'arte non guadagnò molto. I tempi erano infetti di spagnolismo, fiacchi di coscienza, travagliati da guerre e da epidemie. Una concezione pittorica più aristocratica è quella dei PROCACCINI, altra famiglia di pittori, oriunda bolognese, che si trapiantò a Milano nelle persone di Camillo (1546-1627) e di Giulio Cesare (1560-1620), figli e discepoli del padre Ercole, pittore anche lui (43). Camillo Procaccini fu più che altro un abbondante decoratore barocco, imaginoso e pietistico. Giulio Cesare si diede corpo ed anima al Correggio e al Parmigianino, ma quella servitù volontaria non gli nocque, forse perchè aveva l'anima correggesca e concepiva l'arte come un molle sogno di donne languide e d'angioli sorridenti. È un colorista squisito. Nelle *Nozze mistiche di S. Caterina*, a Brera, non ci allettano tanto le testine bionde calamistrate, le morbide forme intrecciate con una grazia di fronde, tutto quel sorridere e leziare di belle signore col rossetto sul viso, intorno ad un bambino ignudo, smilzo e graziettante, come le dorature diffuse del tono, i violetti smorti e gualciti, le trascolorature e i cangianti serici e voluttuosi. Il Procaccini è grande, inimitabile pittore nella *Maddalena che ascolta l'angiolo*, della Galleria di Brera (tav. 111), tela dove tutto è squisitezza e languore, la posa stanca e quasi trasognata della donna discinta, il suo volto che interroga e ascolta, l'ambrato splendore del petto ignudo, la melodia del panneggio imbevuto di viole rosse e d'oro, l'autunnale caldezza dell'aura che circonda quel mistero di parole e di sospiri, la lotta della luce con le ombre, lotta dolce e sen-

Digitized by Google

suale come quella che tiene sospesa la santa cortigiana fra la voluttà del pentirsi e la voluttà del peccare. Uomo pio e benefico fu Giulio Cesare, al dire dei contemporanei, e abile del pari nel trattare il pennello e la stecca da scultore. Fondò in Milano una scuola fiorente, la quale formò alcuni dei migliori artisti lombardi: fra gli altri G. B. Crespi, detto il *Cerano*, e Daniele Crespi.

Giov. Battista Crespi, detto il Cerano, dal borgo presso Novara, in cui nacque (1557-1633), fu il primo direttore dell'Accademia di pittura istituita in Milano dal Cardinale Borromeo, mecenate e fine intenditore d'arte. Il Cerano era uno spirito multiforme: letterato, architetto, pittore. Le sue tele abilmente macchinate, con toni bassi e carnagioni ceree, non ci commuovono più, ma attestano uno sforzo verso la sintesi e la chiarezza, in un tempo di congestione e di turgore.

Daniele Crespi, di Busto Arsizio (1590-1630), parente e discepolo del Cerano, coltiva la retorica grandiosa, l'eloquenza prestabilita del quadro d'altare, e la prolissità d'obbligo dell'affresco decorativo del Seicento. Ma le sue Madonne con santi, ben dipinte, monotone e pompose, i suoi Cenacoli carichi di vettovaglie come banchi di botteghe, ci lasciano perplessi sull'ammirazione che gli tributarono il Byron prima, Riccardo Wagner poi (44). Eppure lascia due capolavori perturbanti: il *Busto d'un monaco morto*, a Brera, già dato al Velázquez — saio bruno, faccia color di terracotta livida, la bocca rugosa d'incipiente barba rossiccia; — e la mirabile *Cena di S. Carlo Borromeo* nella Chiesa della Passione di Milano. Il Santo della pietà è a mensa, nella sua cella nuda, e legge e piange invece di mangiare, seduto da solo davanti ad una ta-

Digitized by Google

vola rozza, apparecchiata con una boccia d'acqua, una piccola coppa e un pane...

Forse il temperamento pittorico più ricco fra i maestri lombardi del secolo XVII è PIER FRANCESCO MAZZUCCHELLI, detto il MORAZZONE, dal paese natale nel Varesotto (1571-1626). Fu quasi un autodidatta. Prima studiò a Milano, poi accorse al gran seminario pittorico romano, e davanti a Raffaello ed a Michelangelo fece vendemmia di impressioni. Ma rimase sè stesso. Attraverso ai frequenti ricordi classici tu percepisci sempre la sua natura franca e impetuosa, sana e un poco irsuta, dedita al tenero e al tronfio in voga, per convenienza, ma proclive a realismi pensosi, spesso a lugubrità. Il suo *S. Francesco* del Museo del Castello Sforzesco di Milano, in tonaca terrosa, con le mani intrecciate, il volto macilento, la bocca semiaperta e arsa di chi anela di febbre, è la descrizione di un'estasi torturante. Quanto più la vita è bassa e triste, tanto più le manifestazioni artistiche sono enfatiche e ampollose. È ciò che s'avverava ai tempi del Crespi e del Morazzone: il quale però in certe pitture trasuda l'angoscia, il tanfo della peste e il cereo della morte. Nella sua *Erodiade* della Pinacoteca di Torino, la mondanità è mescolata col ribrezzo. Una dama in magnifico scollo sviene con un gesto di languido orrore, davanti ad una testa recisa, posata su di un parapetto. Sul suo volto ricadente sulla nuca con un bellissimo effetto di scorcio, si manifestano i segni dell'isterismo. L'immagine sanguinosa si accavalla all'erotica ed al rimorso, nel cervello della mala femmina. Gli occhi come due livide fessure, il naso appinzato, la bocca senza azione muscolare fanno di questa figura un capolavoro d'osservazione dell'ossessione morbosa. Altrove il Mazzucchelli è sano e limpido come Raffaello, e sanguigno

Digitized by Google

e polposo come Rubens: per esempio nel giocondo *Putto* con un bicchiere, del Museo del Castello Sforzesco. Ama i chiaroscuri intensi, le luci rotte, la pennellata maschia, il modello che vien fuori con baldanza, che pretende il suo posto al sole: virtù non comuni allora, nell'impero delle formule decorative e piatte. Il Cardinale Borromeo ebbe caro quell'uomo schietto e diverso: apprezzò la sua arte vigorosa e drammatica, non meno di quel che amasse le squisite miniature edeniche di Brueghel dei Velluti (45). Il Morazzone affrescò a Varallo e nella cupola del Duomo di Piacenza. Ma la morte del pittore interruppe quest'ultima opera, che fu terminata dal Guercino.

A dar prova della rara valentia e del sentimento drammatico solitario del suo allievo FRANCESCO DEL CAIRO (n. presso Varese nel 1598, m. a Milano nel 1674) (46), basterebbe il *Cristo nell'orto di Getsemani*, nella Pinacoteca di Torino. In un gorgo di torbida ombra un angelo si tuffa a capofitto per sorreggere il Cristo macero e disfatto che piega nelle sue braccia come un condannato a morte. La falce della luna miete in una plaga di pallidi vapori. Un raggio lugubre imbeve di sudore argentino la tunica del sofferente e parte del suo volto ossuto, livido d'ombre, sfigurato dall'angoscia. Rembrandt non ha mai detto nulla di più tragico (47).

LA PITTURA A VENEZIA.

A Venezia, città della luce incantata, si navigava in pieno stile tenebroso. I seguaci del Tintoretto annegavano in baratri di pece le loro titanomachie goffe, o accalcavano di comparse deliranti i loro quadroni ufficiali, con ceri-

Digitized by Google

monie, battaglie o scene della peste. Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane (1544-1628), pronipote di Palma il Vecchio, era un *fa presto* sbalorditivo, un virtuoso nutrito di buone reminiscenze e pronto sempre a strafare. Poi viene Alessandro Varotari, detto il Padovanino (1590-1650), imbevuto di Tiziano e di Paolo Veronese, uno dei primi a reimporre al degenerato gusto la gioia del colore e della luce fresca e libera, ciò che fa perdonare la retorica delle sue macchine veronesiane (48) e la cicciosità materiale delle sue mezze figure apatiche di contadine scamiciate che rappresentano la Vanità o Giuditta. Il caravaggismo a Venezia non aveva fatto che aggravare la pratica tenebrosa, residuo corrotto del luminismo drammatico del Tintoretto (49). Può dirsi che da Roma lo aveva importato nella sua città natale Carlo Saraceni (1585-1625), spirito bizzarro che imitava il Caravaggio con molta bravura e non senza personalità, in concerti e scene zingaresche. Finalmente capitarono in Venezia, da strade diverse, tre forestieri: e la pittura fu salva. Tanto valore ha in arte la personalità! Il primo a capitarci (1621) fu il romano Domenico Feti; poi fu la volta dell'olandese o tedesco Giovanni Lys, che vi stette due o tre anni e vi morì di peste; indi giunse il genovese Bernardo Strozzi, che soggiornò nella capitale veneta dal 1630 al 1644. Che cosa portarono quei tre pittori? Fantasia, semplicità, l'amore per il vero, il gusto e lo studio appassionato degli effetti di luce e delle armonie cromatiche. Era tutto ciò che mancava alla pittura veneziana, meccanica, sorda di sentimento e decrepita di forme.

Giovanni Lys (1600-1629) — che forse è nato a Oldenburg, forse è olandese — è tale colorista che le sue opere vennero a lungo scambiate per capolavori del Rubens, del Jordaens, del Van Dyck, del Tiepolo. Ha una gamma di

Digitized by Google

toni tutta sua, perlata, luminosa, con freschi argenti e carni fulgide e vellutate, con lilla e gialli canori, con ombre e sbattimenti, sfumature e contrasti che deliziano. Nella storia sacra è barocco e decorativo; nei nudi donneschi, pingue e splendido. La sua *Toeletta di Venere*, agli Uffizi, è un prodigio di realismo sensuale, di liquidità luminosa, d'iridiscenza. Questo pittore che fece poca fortuna e morì a 29 anni, aveva sentito il Caravaggio a Roma: Venezia però lo affascinò col Tiziano, col Savoldo e col Veronese. E la sua tavolozza impasta gli ori e le ambre di quei maestri col sangue e con la neve della sua immaginazione cromatica di nederlandese. Il Piazzetta e il Tiepolo, come coloristi, discendono indubbiamente dal Lys, dal povero Lys, ignoto fino a ieri! (50).

Domenico Feti, romano, alunno del Cigoli e studioso del Caravaggio (n. nel 1589, m. a Venezia nel 1624), non risiede a Venezia che per tre anni (51): ma vi diffonde preziosi semi. È anzitutto un chiaroscurista di prim'ordine, un pittore forte ed aerato, che ha, quando vuole, il pennello arguto e leggiero come l'immaginazione. E poi è un *generista* pieno di verità e di spirito, l'autore soprattutto di quadretti coscienziosi in cui illustra le Parabole del Vangelo come scene di tutti i giorni. Nel Vangelo di Luca, per esempio, è scritto: « Qual'è la donna che, se ha dieci monetine, e ne perde una, non accende la lanterna e non spazza la casa, e non cerca con cura finchè la trovi? E quando l'ha trovata, chiama assieme le amiche e le vicine, dicendo: Rallegratevi meco, perchè ho trovato la moneta che avevo perduta ». Bel pretesto pel Feti per rappresentarci, nel mistero di una stanzina buia, una donnetta di casa che scruta il pavimento con una lucerna a olio, per trovare la moneta smarrita! Naturalmente la lucerna barcolla, e barcollano

Digitized by Google

le ombre, e si fa tutto un giuoco strano di luci e di buiori tra quella fiammella e le cose, il baule, i cenci sparsi a terra, la sottana a piegoline della cercatrice... E il Feti ci si spassa e gli vien fatto (perchè sente ciò che esprime) un piccolo capolavoro (52). Matteo gli detta questa frase: « Il regno dei cieli è anche simile a un mercante che va in cerca di belle perle, e che, trovatane una di gran prezzo, se n'è andato a vendere tutto quello che possedeva e l'ha comprata ». Il pittore trova qui lo spunto per rappresentare, col più fresco e sugoso pennello, il gioielliere con la sua mostra scintillante, nel bel mezzo del mercato, come l'ha visto ieri gironzolando in cerca di soggetti pittoreschi alla luce del sole, e ritrae al vivo il ricco e guardingo amatore, vestito alla turca, che adocchia la perla più grossa e più limpida, le popolane sedute in terra col bimbo in grembo e il manovale che spinge la carriòla (53). Con lo stesso affetto per la verità, lo stesso gusto pel costume contemporaneo e lo stesso spirito vivace, egli tratta le parabole del Buon Samaritano, dei Lavoratori della vigna, del Figliuol prodigo e dei Sette ciechi; e tratta così la storia sacra, la favola antica e l'allegoria. I suoi anacronismi non sono mai volgari come quelli dei Fiamminghi; il suo *Cristo deriso* conserva dignità, anche se i manigoldi che lo tormentano sono colti dal vero, sul palco di qualche berlina, e dipinti con sottile osservazione. Questo pittore piacevole aveva la sue ore di gravità: dipingeva allora Artemisie e Maddalene sentimentali (54) e personificazioni della Vanità e della Preghiera, come quella fortemente chiaroscurata dell'Accademia di Venezia, che ho riprodotta (tavola 112), e che, spogliata del retorico paludamento e sgombrata di quel librone e di quel teschio, si risolve in

Digitized by Google

una saporita rappresentazione d'una ragazza del popolo che prega.

Bernardo Strozzi, detto il Prete o il Cappuccino genovese (1581-1644), quando nel 1630 arrivò a Venezia dopo d'essere fuggito dal suo convento di Genova (55), era già saturo di porpora e di carne rubensiane. Così portò nella città, in preda ai *tenebrosi*, quella nota di salute gagliarda e di colore sanguigno. La prima parte dell'attività di questo pittore che possiede forse il senso della vita fisica più che tutti i maestri italiani del suo tempo, si svolse in Genova, dove lasciò importanti opere a fresco e su tela: fra le altre un famoso *Paradiso* nella chiesa di S. Domenico. Ma la sua visione trovò, nei contatti con le opere dei grandi Veneziani del '500 e del Caravaggio, un impulso violento verso le fantasie e le furie del chiaroscuro, verso la succosità e il fuoco della pennellata, verso la scelta dei tipi nel pittoresco vortice della vita popolare. Il Cappuccino Genovese è insomma un caravaggista che ha il genio del colore e che percepisce il fremito del tessuto corporeo dell'uomo. Se il suo disegno non è molto esatto, se spesso le sue Madonne e i suoi angioli hanno forme volgari — difetti che giustamente gli imputa il Lanzi — se le sue composizioni soffrono di squilibrio e d'arbitrarietà, egli si sdebita a meraviglia col dono di farci sentire nell'incanto d'una calda luce irreale e drammatica il tepore e il palpito della carne, l'aroma grasso dei capelli e delle barbe, la consistenza serica o ruvida delle stoffe. Il suo *S. Lorenzo che fa l'elemosina*, nella Chiesa di S. Nicola da Tolentino in Venezia, sembra un Rubens senza la foga poetica. Un vecchio seminudo, carnacciuto, dalla pelle di giglio sanguigno; dei puttacci di rame rosso, caduti supini in scorcio; un chierico compunto che porge un turibolo e un candelabro: e sul gruppo assurdo

Digitized by Google

e ricercato, scavato d'ombre, aggirato e penetrato dall'aria come un corallo, un raggio d'oro trasversale che incendia la carne del vecchio, e lascia annegate nell'ombra sagome umane malcerte. A Rubens, studiato nei quadri di Genova, lo Strozzi toglieva il soggetto, propizio ai nudi ubertosi, della Casta Susanna; e al Van Dyck i San Sebastiani fiorenti, e al Caravaggio le sonatrici discinte e le Giuditte formose che ansano ancora. Ma i capolavori li fece guardando la natura senza impiccio di schemi storici o religiosi: li fece nei suoi magistrali ritratti che rivaleggiano con quelli del Van Dyck e di Cornelio De Vos in splendore di colorito e ricchezza di linfe (56); e li fece con soggetti umili come il *Pifferaio* o la *Cuoca* (Palazzo Rosso di Genova), colti a volo in un trivio o in un'osteria e dipinti con l'evidenza, l'abbondevolezza e il grasso colore che posseggono Pietro Aertsen e lo Jordaens, principi della pittura popolaresca fiamminga (tav. 113).

Il germe di resurrezione che il Lys, il Feti e il Cappuccino avevano seminato nella sopita zolla della pittura veneziana, tardò a germogliare: ma nella storia, come nella natura, nulla va perduto. Il Piazzetta nacque circa quarant'anni dopo la morte dello Strozzi. Fra la morte del Lys e la nascita del Tiepolo, corsero quasi settant'anni. Eppure quei due pittori trovarono vivida nell'*humus* la favilla di luce e di gioia pittorica che i tre esuli volontari vi avevano sepolta.

Digitized by Google

La volta della Sistina ispirò Annibale Carracci nel gran fregio farnesiano. La cupola della Cattedrale di Parma diede il tono, può dirsi, a tutte le decorazioni chiesastiche. Il secolo divoto rigurgita di complessi ornamentali che celebrano la grandezza della Chiesa restaurata, l'onnipotenza dei Santi patroni, la gloria di Cristo e della Vergine. Il Reni e il Domenichino sono ancora sobri e misurati. Ma ben presto lunettoni e pennacchi, catini di cupole e concavità di volte, tutto scompare sotto una valanga di figure librate in acrobatiche contorsioni tra cumuli e raggi, o ritte o sdraiate sulle cornici e i ballatoi di architetture pompose che puntano le colonne e i fastigi verso l'incandescente focolare del Paradiso. Enfasi e ostentazione, barocchismo e spirito gesuitico sono l'anima orgogliosa e smaliziata di questi abbaglianti colpi d'occhio: ma pittoricamente v'è spesso di che rimanere a bocca aperta. La famosa volta del Gesù in Roma, capolavoro dello stile gesuitico, non fa che continuare coi pennelli la sinfonia cromatica dei marmi preziosi e variopinti, dei bronzi, degli argenti, degli ori e dei lapislazzuli, rallegrandola di fulgori aurei ed azzurri, inondandola di stormi d'angioli che straripano fin sull'altar maggiore. Ne è autore un uomo di genio, protetto e amato dal Bernini: GIOVAN BATTISTA GAULLI, genovese, detto il BACICCIO (1639-1709), pittore dai sogni grandiosi, dall'audacia pari alla fortuna. Nel celebrare per ordine della potente Compagnia il trionfo del Nome di Gesù, egli non celebrò che l'Ordine e sè stesso: ma la religione di quel tempo non poteva trovare un cantore più sonoro della sua vanagloria e della sua sensualità. Un altro ne trovò nel padre gesuita ANDREA POZZO, da

Digitized by Google

Trento (1642-1709), che decorò cupole e volte in tutta Italia, con meravigliosi giochi di prospettiva, con illusorie moltiplicazioni dello spazio, con Alhambre barocche che si tuffano nella neve e nella porpora delle nubi, cavalcate da angioli e da putti in raffiche di luce variopinta. Il suo capolavoro è la volta della chiesa di S. Ignazio in Roma, l'altro tempio maggiore della Compagnia (tav. 115). Rappresenta l'ingresso del Santo di Loyola in Paradiso. Un pesante grappolo di nubi globose e di angioli dalle tuniche svolazzanti sale come un aerostato barocco verso un rovente gorgo di luce, in cui nuotano e sparnazzano l'Eterno e il Salvatore aggrappato alla croce. D'intorno, sui massicci cornicioni d'un loggiato dalle gemine colonne che continua e trasfigura la magnificenza barocca dell'edificio vero di marmo e di stucco, volitano, danzano, levitano, grazietta-no, si sbracciano androgini biondi ed ercoli seminudi. Sui quattro pennacchi della volta, figure colossali adagiate o natanti a groppo raffigurano le quattro Parti del mondo: putti, cornucopie e cariatidi muscolose ai piedi dell'Europa regina, sul carro di trionfo; atleti che precipitano ai colpi di lancia della succinta e pennuta America.... Ovunque muscoli che si tendono, drappi che sbattono, gambe e braccia che remigano, putterelli che galoppano nel vuoto, fricassee iridescenti di membra e di teste che sorridono... Il sacrestano, mentre esplori, con la collottola che ti duole, quel pandemonio celestiale, ti fa notare che il Padre Pozzo era d'una bravura da non dirsi: dipingeva sopra superfici convesse, certe parti dell'architettura che poi sono concave per chi le guarda; la prospettiva delle colonne muta man mano che tu cammini, e sempre con una correlazione meravigliosa con le linee della costruzione vera e con un effetto decorativo che ti toglie il fiato. Dopo quest'arte d'il-

Digitized by Google

lusione e di prestigio, che cosa si può desiderare ancora, in fatto d'ornamentazione? Così ti chiedi quando sei nel fascino di quel miraggio turgescente, nell'ombra sensuale di quei marmi e nel tumulto di quei colori: ma quand'esci, e vedi il cielo azzurro e la luce limpida del sole, allora pensi che c'è Tiepolo che sale più in alto (57).

Il noioso Cavalier d'Arpino, il petulante e intrigante Lanfranco, Luca Giordano, precipitoso e futile, splendido e vuoto: ecco altri nomi che la fama secentesca celebra con acuti squilli, per aver delirato coi pennelli sugli spicchi e le zone delle cupole di Napoli. E a Venezia è GIANNANTONIO FUMIANI (m. nel 1710) che trionfa: il suo soffitto della chiesa di S. Pantaleone è un capolavoro pomposo.

La decorazione profana ha i suoi campioni maggiori nel leggiadro Giovanni da S. Giovanni, nel rigoglioso Pellegrino Tibaldi, nell'Annibale Carracci della Galleria Farnese, nel Guido Reni e nel Guercino delle *Aurore*, dissimili e belle entrambe; e ancora nei Veneziani, che hanno il senso decorativo innato, che, insopportabili ormai nella pittura vera e propria, conservano fantasia e splendore di forme in qualche tela d'abbellimento del Palazzo Ducale. La fine del '600 e il principio del '700 vedono lavorare in Genova i lauti Domenico Piola e Gregorio De Ferrari.

Domina per mezzo secolo la pittura decorativa d'Italia l'estro facile e molle d'un toscano, PIETRO BERRETTINI, detto PIETRO DA CORTONA (1596-1669), di cui le pareti e i soffitti dei palazzi fiorentini e romani dicono la disinvolta fantasia, la pratica lusinghiera e superficiale, l'esuberanza agghindata e accartocciata, l'amore ozioso per l'archeologia e il simbolo, la vena di colori chiari e gai, di luci teatrali e senza contrasto. « Pietro da Cortona, scrive il Burckhardt, è tanto buon colorista quanto può esserlo un

Digitized by Google

pittore la cui concezione e i cui soggetti mancano assolutamente di serietà.... L'artista cerca esattamente l'impressione che possono più augurarsi occhi distratti, pigri e senza pensiero ». È verissimo: ma Pietro, scaltro creatore di delizie momentanee, architettatore unico di parate e di trofei pittorici, era proprio quello che ci voleva in quei tempi di gonfiezza e di fatuità. Per far decorare la ricchissima chiesa di S. Maria in Vallicella, a Roma, si pensò a lui; i Barberini gli affidarono la decorazione della volta del salone del loro palazzo, che doveva celebrare con nebulose di figure teatrali la gloria dello stemma barberiniano, portato in cielo dalle Virtù; i Medici gli dettero carta bianca pei saloni di Palazzo Pitti (tav. 114). E Pietro stappò le iridescenti ampolle del suo ingegno e diè fondo al bene e al male, alle quattro età del mondo, alla Bibbia, al Parnaso e alla Gerusalemme liberata. La sua pittura conta per lo spirito come il guazzo d'un ventaglio. Fatta per illudere, ti abbacina ogni tanto e ti sorride, come capita coi fiori finti. Il pittore dichiarava d'avere studiato sulle sculture della Colonna Traiana: ma gli ispidi soldatacci loricati di quel fregio di marmo corroso, son diventati, attraverso alla sua immaginazione, brillanti tramagnini. Ebbe fama e ricchezza; formò un'infinità di scolari che gli rassomigliarono, tra gli altri il Ferri e il Romanelli, e lasciò all'Italia la testimonianza del gusto di quell'epoca. Il suo discepolo più grande è Luca Giordano.

Digitized by Google

Il Caravaggio derivò dai Veneti la pittura di *genere*, il quadro che sorprende un lembo di vita pittoresco e lo fissa tale e quale, senza camuffamenti storici o sacri: una dicitrice di buona fortuna che legge sulla mano d'un soldato, guardie a tavola, giocatori e bari, musicisti e musiciste. Sulle sue tracce il *genere* si moltiplicò all'eccesso, e presto trasmodò in volgare copia di modelli volgari. La pittura del Seicento rigurgita di pitocchi stracciati e adusti, di vecchie sdentate e lercie, di manigoldi e di sbracati. E disgraziatamente questo amore per il laido e per il triviale invade anche la pittura sacra, spesso la travolge e la contamina. Non erano nè il Ribera nè Gherardo delle Notti (58), naturalisti senza mercè, gli artisti che potevano opporsi a questi eccessi. L'autorità ecclesiastica dovè molto tollerare. Alfine la riforma dei Carracci portò i suoi frutti: e il quadro religioso, se conservò particolari di naturalismo, recuperò col Domenichino, coll'Albani, col Tiarini e col Guercino, convenienza e decoro. Ma qui non dobbiamo occuparci della pittura di *genere* che s'insinua nei quadri sacri e storici: chè dovremmo in tal caso riscrivere la storia della pittura, dal Caravaggio al Feti, dal Gentileschi allo Strozzi. Vogliamo dire solo dei quadri di figura ispirati alla vita quotidiana. Quasi tutti ne dipinsero: il Ribera, il Battistello, il Preti, Micco Spadaro e il Rosa, il Cavallino, Luca Giordano stesso, lo Strozzi e il Castiglione che vi eccelsero, Annibale Carracci che se ne deliziava nei momenti di svago, il Guercino che li ombrava con la fuliggine caravaggesca, il Morazzone, il Saraceni, il Feti, il Lys. I Napoletani infusero in essi la brutalità, il gusto per i cenci e per le grinte; il Rosa li condì con sale filosofico; lo Strozzi se

Digitized by Google

li godette da quel gran colorista che era, per lo zibibbo di luci e d'ombre e per la magia di colori che contengono; e il Castiglione li fece bucolici e crassi, metà pagani, metà fiamminghi. Col Feti la pitturetta viva ed umile divenne rapida e capricciosa, non senza una punta di decoratività allettante. Capolavori in materia, da paragonarsi coi fiamminghi e con gli olandesi, ne fecero solo, con lui, lo Strozzi, mercè la sua profonda sincerità e la straordinaria freschezza del dipingere (tav. 113), e Annibale Carracci, mercè l'umanità dolorosa e rassegnata che mise in quel suo sbottonato e sudato bifolco della Galleria Colonna, che mangia una scodella di fagioli, seduto in una luce verdastra, davanti al desco imbandito con pane, verdura e una brocca di vino: quadretto che per la verità povera e cruda ricorda da vicino i migliori *bodegones* spagnuoli e le più vive scene d'interno del Velázquez.

A Roma, come a Genova, erano numerosi i pittori fiamminghi e olandesi; ciò vuol dire che fioriva la pittura di taverne, di contadini, di pezzenti e d'interni di botteghe. Il grande maestro fu PIETER VAN LAER, detto il BAMBOCCIO, haarlemese (1595-1666), gobbo e arguto, mirabile cantore degli esseri e delle cose umili, perfezionatore della *bambocciata*, che prendeva il nome dalla sua deformità fisica e la vita immortale dal suo genio esopico. Mentre la pittura bolognese pontificava assunta ai sommi cieli, questo candido settentrionale ebbe il coraggio di dire: « Non me ne importa dei vostri quadroni lustri e impennati! Io guardo la natura, la scruto e la dipingo. La natura non è nè lustra nè impennata. Il Caravaggio fa grande e nero. Io vedo piccolo, netto e luminoso. Mi guardo intorno e faccio da me ». Disse, e piantò il cavalletto in piazza e nell'osteria. La sua arte, che genererà i Van Ostade, i Brouwer e i

Digitized by Google

Teniers, è ancora viva e deliziosa, ci si ferma ancora davanti al *Mescitore d'acquavite*, alla *Cardatrice* e al *Venditore di ciambelle* della Galleria Nazionale di Roma, mentre infinite tele teatrali della pittura aulica di quel tempo sono d'ogni luce d'anima inesorabilmente mute. Il Van Laer stette a Roma dal 1628 al 1638, capo di quella turbolenta e attiva colonia di pittori nederlandesi. Quando partì dalla Città eterna, vi lasciò un allievo di valore: MICHELANGELO CERQUOZZI, detto MICHELANGELO DELLE BATTAGLIE O DELLE BAMBOCCIATE (1602-1660). Questo romano, già scolaro del Cavalier d'Arpino, non dipinse che mercati, sagre di villaggio, mascherate, scampagnate, risse di contadini e assalti militari: e li dipinse con scioltissimo pennello, con brio veramente romanesco. La sua maniera dilagò; ci fu dal Cerquozzi in poi un nuvolo di battaglisti e di pittori della vita campestre. Una filza di nomi non servirebbe a nulla. Cito solo un potente maestro di battaglie, tale da rivaleggiare con Aniello Falcone e con Salvator Rosa, se non con l'inimitabile Wouwerman: il francese JACOPO COURTOIS, detto il BORGOGNONE (1621-1676), che visse lungamente a Roma e vi morì gesuita, e che eccelse nel rendere il furore delle mischie di cavalleria fra turbini di polvere e di fumo, squarciati dal lampo rosso delle pistolettate (59).

Mentre parliamo di battaglie e di bambocciate, vi ricorderò che, dal 1615 al 1621, era vissuto a Firenze e vi aveva moltiplicato acqueforti meravigliose il celebre incisore lorenese GIACOMO CALLOT (1593-1635), autore dei *Pezzenti*, degli *Zingari*, dei *Gobbi*, dei *Balli di Sfessania*. Il suo influsso in Italia fu enorme. Lo imitò l'incisore fiorentino STEFANO DELLA BELLA (1610-1664), vedutista e macabrista di prim'ordine; e si ricordarono delle sue figu-

Digitized by Google

rine smilze, del suo umorismo bizzarro, del suo tratto secco e focoso, tanto nelle battaglie quanto nelle scene di vita popolare, Aniello Falcone, Salvator Rosa e Micco Spadaro.

Il paesaggio.

Il Caravaggio soppresse il paese nei suoi fondi. La nuova retorica luministica, da lui, se non creata, sviluppata e sviscerata (sulle orme omai lontane del Giorgione, del Tiziano e del Savoldo), imponeva l'esodo del verde, del cielo e della prospettiva aerea. I quadri erano occupati in pieno dall'uomo e da folte ombre d'interno, violentate da raggi inattesi. Ma Annibale Carracci va a Venezia, e ammira fior di paesi nelle opere del Tiziano e del Giorgione: e a Parma vede che il Correggio fa giuocare le sue ninfe nel rezzo d'oro della selva. Così, a Roma, ci si prova anche lui: e, aiutato dal consiglio del fiammingo Paolo Bril e dall'esempio del tedesco Elsheimer, concepisce il *paesaggio storico*, con le figure piccole, tutto sfondo, tutto aria e lontananza, con groppe d'alture e profili fronzuti d'alberi italiani. Il Domenichino lo segue; l'Albani dipinge paesi pastorali, d'una decoratività assai fatturata. Ma sono preparativi utili, perchè sfociano nell'arte completa del grande Claudio di Lorena (tav. 116), infaticabile descrittore e trasfiguratore delle marine, dei porti, delle valli e delle rovine laziali, pittore imperterrito del fiammeo sole romano, sia che calcini i marmi di colonnati scenografici, sia che strini la lana delle gregge pascolanti in Campo Vaccino, sia che danzi avvinto con l'onda del mare un saltarello di lampi, di guizzi, di perle e di fiamme. Quanta gente nella

Digitized by Google

bottega di Claudio a Roma! Filippo Lauri, lo Stella, il fiammingo Miel, il Courtois delle battaglie, tutti pittori valenti che non sdegnano di dipingere le macchiette nelle tele del Lorenese. Ogni tanto ci capita il grande Poussin, paesista storico lui pure, e parla di stile e di antichità con pensosità giansenistica e con bonomia paterna. E ci capita anche il Dughet, il paesista chiamato *Pussino*, che, già anziano e carico di gloria, si è innamorato dell'arte di Claudio e va a prendere lezione da quel mago della pittura, offrendo ai giovani che frequentano lo studio un bell'esempio di modestia e d'amore dell'arte...

Intanto a Napoli, a Firenze e a Roma trionfa lo stile romantico e impetuoso di Salvator Rosa, di gran lunga il maggiore fra i paesisti italiani del Seicento, l'unico fra essi che si possa avvicinare, sia pur da lontano, a quei giganti che sono Claudio Lorenese o il Van Goyen, o il Ruysdael, o Rembrandt. Mancò ai nostri pittori d'allora un sesto senso: quello che permette di afferrare l'anima delle cose umili ed eterne, e di amarle. Troppo umanismo, troppa turgescenza era in quegli spiriti e in quegli occhi. La natura suggerì qualcuno dei suoi misteri solo al Rosa, che era poeta, oltre che pittore: gli suggerì, per esempio, che il cielo livido solcato da un lampo, non è solo un colore, ma un sentimento; che i toni d'ocra e di ferro d'una spelonca sono la paura e la disperazione; che il mare azzurro è la gioia e che la nebbia dorata è il sogno. Questo avevano capito, mercè l'osservazione e l'amore sviscerati, i grandi nordici: e crearono la vera pittura di paesaggio, lirica e profonda. I nostri, col cielo più bello, con le aurore più rosee e coi monti più azzurri, non seppero fare che della decorazione.

Digitized by Google

Ricca produzione in questo campo: il Caravaggio e il Ribera ispidi e tetri, petronianamente cordiali e borghesi Annibale e Agostino Carracci, bizzarro e comunicativo Salvator Rosa (60), il Domenichino limpido e verace, il Reni intento a cogliere pensosità patrizie, lo Strozzi pieno di fisica prestanza come un Olandese. Questi i nomi già noti. Ma il secolo vanitoso bramava immortalarsi in effigie: d'onde il pullulare di pittori mondani che si specializzano nel ritratto. Lavinia Fontana (1552-1614) fu la Vigée-Lebrun dell'aristocrazia bolognese del suo tempo. Carlo Francesco Nuvoloni (47) moltiplicò ritratti asciutti di signori e di borghesi lombardi della metà del Seicento. Carlo Dolci, fiorentino, da giovinetto aveva dipinto con squisito pennello qualche tipo signorile caratteristico e indimenticabile, come quel *Fra' Arnolfo de' Bardi* che ho riprodotto a tav. 117, e che nella testa sembra un Velázquez, e nel sottile lavoro smaltato degli alamari e dei pizzi fa pensare al Baroccio o al Bronzino. A Firenze, mentre il Dolci trascurava per il successo facile e per la moda la sua rara facoltà d'osservazione, lavorava a ritrarre principi medicei in corazza e lattuga, e principesse in travestimenti mitologici, un fiammingo, Giusto Susterman (1597-1681), la cui arte s'imbeve d'un raggio di sole latino che fa splendere e rassoda le carni, sentite con la lautezza anversese (61). Ecco poi il raffinato Benedetto Luti (n. a Firenze nel 1666, m. nel 1724), raro colorista, col suo mirabile *Autoritratto* dalle sfumature bionde, nell'Accademia di S. Luca a Roma. Bologna ha Pier Francesco Cittadini (1616-1681), autore, fra cento altre, d'una tela viva e finitissima, alla Pinacoteca di quella città, con una dama che

Digitized by Google

conduce in chiesa il suo bimbetto, vestito come un principino, con tracolla ricamata e scarpette col fiocco. E a Genova, nella scia perlacea del Van Dyck, opera GIOVAN BERNARDO CARBONE, che spesso lo ricalca, mentre il Baciccio, pur esso genovese, altrettanto preso dal fascino di splendore e d'eleganza del grande Fiammingo, coglie lauri a Roma con parlanti effigi di papi, di cardinali e di patrizi.

LA NATURA MORTA, I FIORI E GLI ANIMALI.

La straordinaria virtuosità del Caravaggio e la sosta di molti Fiamminghi e Olandesi in Italia determinarono nel secolo XVII un'immensa produzione di nature morte. Ricordate con quale perfezione il Merisi dipingeva le uve marmorizzate e i pampini umidi di guazza? Gli oggetti, nei suoi quadri, sono riprodotti meravigliosamente. Egli sapeva far rivivere con un'intensità allucinante il rozzo sacco, il lenzuolo sgualcito, la resta bionda di cipolle, l'ondulato ventre della viola, la rosa intarsiata della chitarra. Questa sua dote passa in nature placide e obbiettive, rotte a tutte le certosinerie e le bravure della tecnica, scaltrite nella teologia del volume, del chiaroscuro e del tono, quali sono PAOLO ANTONIO BARBIERI da Cento (1603-1649), fratello minore del Guercino, EVARISTO BASCHENIS, prete, da Bergamo (1617-1677) e ANDREA BENEDETTI, modenese, che lavora dal 1640 al 1650 ad Anversa, ascritto a quella corporazione di pittori. Costoro creano prodigi di fotografia a colori, il Barbieri con gruppi di frutta, di crostacei, di pesci, di stoviglie, di verdure, di arnesi da cucina, di piatti d'uva e di candelieri; il Baschenis con accumulazioni di vettovaglie e gingilli, e soprattutto di strumenti musicali;

Digitized by Google

il Benedetti con trofei di frutta, gamberi, chicche, cristallami, ceramiche e strumenti a corda (tav. 118). Il Baschenis imita il tarlo, l'erosione, la porosità dei legni preziosi dei suoi liuti e dei suoi violini: spesso finge anche che siano polverosi, e allora vien voglia di soffiare sul quadro... (62). Il Barbieri è vigoroso e caravaggesco; il Baschenis ha una bella gamma chiara, fatta di bruni caldi, d'ambre e di pece greca; il Benedetti spira la liquida delizia dei colori fiamminghi. Se la pittura avesse il fine esclusivo di riprodurre l'aspetto delle cose, le loro nature morte sarebbero forse il *non plus ultra* dell'arte. Eppure noi ci sentiamo freddi davanti a quei miracoli di pazienza e di abilità. Come è inerte la loro tersa precisione! Vorremmo sentire la vita segreta di quelle cose accumulate, la loro fraternità con noi. Sono modelli copiati meravigliosamente (anche oggi la pittura volumista produce uno sterminio di piatti, di bicchieri, di litri e di ova sode, e li eseguisce incomparabilmente meno bene...), sono accademie dal vero stupende. Ma un paiolo o un violoncello del Teniers dice ben altro: è un paiolo o un violoncello *adoperato*, vivo, pieno di fluido umano, ancora caldo o vibrante! E le nature morte degli Snyders e del Fyt respirano ancora l'aroma dell'orto o il tanfo della pescheria dove furono dipinte. E nei fiori del De Heem un amore verginale ha infuso per l'eternità, non sai che vita misteriosa che ti parla di giardini incantati, di serre, di spose novelle e d'altari giuncati. L'arte del Barbieri, del Baschenis e del Benedetti è un prodigio di virtuosità: ma rimane allo stato di limpida e quasi metallica *prosa* (63).

A Roma il paladino di Flora è Mario Nuzzi, detto Mario de' Fiori (1603-1673), più decorativo che realista, di cui il Palazzo Borghese conserva ricche ornamentazio-

Digitized by Google

ni floreali sugli specchi, intrecciate ad amorini del piercortonesco Ciro Ferri. Accanto a lui, e con un sentimento più umile e per un pubblico meno eccelso, lavora Pietro Paolo Bonzi, detto il Gobbo dei Carracci o delle Frutta, buon pittore di trofei di Pomona, ritratti nei luoghi non illustri che quella Dea fresca e vermiglia frequenta: gli orti e le botteghe dei fruttaioli... (64). Dappertutto dove passa un Fiammingo pittore di nature morte, la cornucopia si apre e rotolano pere, pesche, fichi e grappoli tra i pennelli e le tavolozze. E talora ruzzolano anche tulipani e rose. A Roma era passato Daniele Seghers, che dipingeva la Madonna in una radiosa ghirlanda di fiori, e venne fuori Mario Nuzzi; a Firenze lavora, pel Granduca, Guglielmo Van Aelst; a Milano, per il Cardinal Borromeo, Brueghel Velluto, custode dell'Eden; a Genova, per quei patrizi, Giovanni Roos: e fioristi e pittori di frutta, d'animali e di selvaggine, s'immillano. A Napoli la natura morta è quasi rivelata dallo spagnuolo Francisco Herrera, famoso pittore di pesci, che ci capita nel 1622. Seguono Carlo Porpora (m. nel 1680) e i suoi discepoli Giovan Battista Ruoppolo (1600-1659), che al Museo Nazionale di Napoli dispiega abbaglianti cascate di frutta e di fiori, con predominio di grappoli dorati, e Giuseppe Recco (1634-1695), specialista in pesci e conchiglie. Il fiammingo Abramo Brueghel (1631-1670?) dimora a lungo in quella città che ha frutti così belli: d'onde altri cantori di Flora e di Vertumno. Anche Luca Giordano dipinge fastose georgiche con una furia e una decoratività che abbacinano, ergendo, su fondi di mercato o di cascinale, montagne di cavoli, di cucurbite e di grappoli.

La pittura d'animali era particolarmente in auge a Napoli (il Rosa ne dipinse) e a Genova. Quest'ultima città

Digitized by Google

diede in Benedetto Castiglione, detto il *Grechetto*, il maggiore animalista italiano del Seicento, un continuatore dei Bassano nell'uso di empire di pecore, mucche e cavalli i Presepi e le Fughe in Egitto. Ma come la pittura di genere, in Italia, non ha avuto nè il suo Hals nè il suo Teniers, così la pittura d'animali ha atteso indarno un artista della potenza e della poesia di Paolo Potter.

Sintesi e confessione.

Un giudizio complessivo su questo folto Seicento pittorico, che non termina mai?

Un nome terribile — il Caravaggio; alcuni nomi gloriosi, su cui il tempo ha steso qualche velo — i Carracci e i carracceschi; una ventina di bellissimi artisti liberi e isolati, come il Feti e lo Strozzi, il Rosa e il Gentileschi; un nuvolo di virtuosi, una nebulosa di retori... e di *fa presto*. Ahimè, confessiamo che il Nord, che fino allora era stato attonito a guardarci ed aveva preso tutto da noi, nel secolo XVII s'impenna e sfugge alle nostre pastoie e gioisce della sua giovinezza artistica, mentre noi, carichi di tre secoli di gloria, non sappiamo più produrre che per eccezione arte viva e fresca, e continuiamo a scalpicciare la lizza polverosa del passato o a fare del patetico a forti tinte, del realismo inerte o della vuota euritmia formale. Mentre l'Italia è intenta ai suoi laboriosi sforzi per liberarsi dalla costrizione di esprimere ciò che non sente più, si leva nel cielo di Fiandra il sole rosso di Rubens, e la nebbia olandese si sperde fugata dai raggi strani di Rembrandt. Ho parlato altrove a lungo di questi nuovi portatori di fuoco (65).

Digitized by Google

La pittura del Settecento.

Il Settecento è un secolo di rari spiriti che cercano vie nuove, e d'altri infiniti che s'isteriliscono in variazioni su temi del passato. La pittura tende sempre più al decorativo, al brillante, al fastoso; guarda con cieca passione alle mollezze seduttrici del Correggio e si lascia stregare dai fascini acrobatici dei grandi decoratori veneziani. Ormai la forza e la verità sono dimenticate per la grazia e per il madrigale: si mira al vaporoso, al ridente, alla pittura da ventaglio o alla declamazione. Ritrattisti spiritosi come Vittore Ghislandi, realisti quasi ironici come Giuseppe Maria Crespi, umoristi sarcastici come il Magnasco, rimangono isolati in un secolo che moltiplica i ritratti imbellettati, i paesaggi da caminiera e le vuote coreografie.

Ma c'è Venezia. Fissi gli occhi sul gioco versicolore della vita, i pittori veneziani creano ora con tanta facilità e beatitudine, che c'è da scommettere che abbiano ritrovata intera la formula magica. Mentre a Roma e a Napoli, a Bologna e a Firenze, la retorica e il neoclassicismo suonano la tromba d'argentone, e altri pittori, fatti arcadi, belano in quadretti giulebbati le laudi di Nice e di Clori, sulle prode di marmo che si specchiano nell'Adriatico, passeggiano con la loro parrucca e il mantellone al vento, Giambattista Tiepolo, il Canaletto e il Guardi.

Classicismo romano.

Contro la svaporatura e il frastaglio del *rococò* dilagante dalla Francia, vegliava, tra le sue rovine e le sue statue, Roma. Gli eccessi del berninismo avevano determi-

Digitized by Google

nata la reazione: e fu una reazione gretta, parruccona, gelidamente neoclassica. Carlo Maratta la inizia opponendo la correttezza al genio, la buona educazione alla fantasia, l'eclettismo prudente alla creazione personale. Restaura gli affreschi delle Stanze Vaticane e s'imbeve di forme purificate e di euritmia classica: ma quelle forme e quell'euritmia non gli serviranno ad esprimere niente di proprio. Poi è la volta di POMPEO BATONI, lucchese (1708-1787), altro caudatario di Raffaello, pittore abile ma liscio e pomposo, beniamino di papi e d'imperatori. Dal 1752 al 1761 lavora applauditissimo in Roma, affrescando nel Vaticano, in ville patrizie e in chiese, il boemo ANTONIO RAFFAELE MENGS (1728-1779) che la critica de' suoi tempi colloca al di sopra di Raffaello, mentre oggi quel decoroso pittore di testa, sitibondo d'una pretesa bellezza ideale e zavorrato d'un bagaglietto di formule raffaellesche e correggesche, ci sembra il monarca della noia sapiente (66).

In confronto a questi decorosi fossilizzatori della pittura, il napoletano FRANCESCO SOLIMENA (1657-1743), successore nell'abbondanza e nella fama a Luca Giordano, ci appare invece il più fastoso e spassoso dei pittori. Tratta la storia e il mito con barocche camuffature da melodramma, ma è così ricco e succolento di colore, così vivo e splendido nella composizione, così ingegnoso nel contrappunto chiaroscurale! V'è in lui un piccolo Preti che gira il caleidoscopio, e un Piero da Cortona più stringato dell'altro, che dà il via al suo corpo di ballo. Chi ha veduto del Solimena la *Monacazione della nipote di Clemente XI*, che figurò alla Mostra fiorentina del 1922, non può aver dimenticato la stupenda sinfonia dei rossi e dei viola nelle tonache e nei manti dei porporati, accolti intorno alla fan-

Digitized by Google

ciulla che prende il velo... Tra i pittori di storia mascherata, come la concepiva il frivolo e sensuale Settecento, sia lode particolare al Solimena, che i contemporanei chiamarono l'*Abate Ciccio!*

Scenografi e decoratori.

Il melodramma, fiorentissimo in quel secolo, determinò una grande fioritura di scenografi e di decoratori. E forse il genio pittorico del Settecento è proprio la decorazione teatrale, profusa di grazie e di splendori, volta non solo a spalancare il boccascena sulle meraviglie del mondo chimerico della fiaba, ma a trasfigurare in visioni da fiaba le sale dei palazzi e delle ville. Domina per cent'anni la storia dell'arte decorativa e dell'architettura, la famiglia dei Galli Bibbiena, da Bologna. Gian Maria il Vecchio (1625-1665) istruisce i due maggiori figliuoli, Ferdinando (1657-1743) e Francesco (1659-1739), meravigliosi ideatori di teatri e di chiese, di scenari e di regge, e pittori di lussureggianti fantasie architettoniche. La tradizione continua nei loro discendenti (67). A Roma troviamo, accanto al tragico Piranesi, un altro impareggiabile sognatore di Alhambre: Giovan Paolo Pannini, piacentino (1691-1768), formato sugli esempi prospettici di Ferdinando Galli Bibbiena e su quelli paesistici e macchiettistici del Locatelli. Il Pannini è smagliante nel rendere le masse architettoniche, screziate di colori e inondate dalla luce, delle chiese romane, e la pompa delle cerimonie pubbliche settecentesche, fra le architetture suntuose o solenni e dirute della città papale: l'apertura della Porta Santa nell'atrio di S. Pietro, una festa in Piazza Navona, o

Digitized by Google

un'udienza pontificia solenne, con mille particolari di costume, variopinti e sfoggiati, con abati e cavalieri in parrucca, cardinali e prelati, alabardieri e folla... Uno dei suoi capolavori è la coppia di vedute di piazze romane, nel palazzo del Quirinale, con formicolanti figurine di monaci, di gentiluomini e cavalieri, e berline al galoppo.

Bologna ci dà ancora un prospettico pieno di bravura in VITTORIO MARIA BIGARI (1692-1776) che lascia due magnifici *interni monumentali* nella Pinacoteca della sua città; Torino, CLAUDIO BEAUMONT (1694-1766), vivace decoratore di quel Palazzo Reale, e BERNARDINO GALLIARI (1707-1794), lodato e ricercato in tutta l'Europa come decoratore di chiese e soprattutto come scenografo. Quanto a Venezia, capitale della pittura del Settecento, è là, tra quei marmi e quelle acque incantate, che dovevano sorgere i grandi pittori dell'architettura vera o immaginaria e i decoratori turbinosi e argentini. Sorsero infatti, e si chiamarono Canaletto e Guardi, Bellotto e Tiepolo.

ANEDDOTI E BAMBOCCIATE.

Qualcuno badava intanto, con modesto cuore e occhio attento, a quel che succedeva in un mercato o sui gradini d'una chiesa, prendeva interesse ad un alterco di donne o ad un cacciatore che torna alla sera col carniere gonfio e l'archibugio bocca a terra. Nessun genio aneddotico da noi, come il Teniers o lo Steen, ma un GIUSEPPE MARIA CRESPI, che è certo il miglior *generista* del '700 e che ha una propria fisonomia simpatica e curiosa. G. M. Crespi, detto lo SPAGNUOLO (n. a Bologna nel 1664, m. nel 1747), pare che si formasse sulle prime opere del Guercino. È di con-

Digitized by Google

seguenza un buon chiaroscurista, un pittore alquanto bruno e biaccoso ma sostanzioso e forte. Trattò piccoli soggetti in piccoli quadri, aneddotico e rapido, a volte impressionistico, a volte stranamente stilizzato nel dir cose piccole, quasi per ironia, come colui che gonfia le gote per avvertirci che piove. La sua *Fiera del Poggio a Caiano* agli Uffizi, è una vivacissima bambocciata, degna d' un Olandese; e la sua *Strage degli Innocenti*, in quella galleria, con un tumulto di figurine di madri e di carnefici, ha del brio e una straordinaria animazione. Bellissimi puttini alati sfarfallano nel cielo, con una grazia e una leggerezza che fanno pensare al Watteau. Lo Spagnuolo è singolarmente verace e intenso nel rendere la devozione degli umili. La sua serie dei *Sette Sacramenti*, alla Galleria di Dresda, ritrae con un pittoresco realismo, in un'atmosfera di pensosi chiaroscuri, gli atti di fervore della gente semplice. La tavola 119 vi riproduce un suo capolavoro nel genere: San Giovanni Nepomuceno che confessa la regina di Boemia, mentre un povero attende il suo turno, poggiata la tempia calva alla grata del confessionale. Quadro grigio e bruno, mesto di colore e umile di forme: ma come vivo di commozione interiore! (68).

Lo stesso anno che vide morire il Crespi (1747), contiene nel suo turbine la morte d'un bizzarro artista, che lavorò lungamente a Milano e a Genova: ALESSANDRO MAGNASCO, detto il LISSANDRINO (n. a Genova nel 1681), continuatore ed esasperatore di Salvator Rosa. Le fantasie e i ghiribizzi, i grotteschi e le diavolerie, le boscaglie e i burroni, i mercati e le marine trovano in quel suo ingegnaccio ribollente e ronchioso un'interpretazione stranamente personale. Con due tocchi di pennello ti rizza una figura: e che figure! Magre, allampanate, ossute, nervose,

Digitized by Google

fanno pensare in piccolo alle piallate sagome umane d'un grande e selvaggio pittore spagnuolo: *El Greco*. Quando avete visto un Magnasco lavorato alla brava, riconoscerete un suo schizzo fra mille. E come dipingeva bene i cappuccini, a mensa, in giardino, intorno ad un fuoco che divampa, in una forra, intenti a sfogliare libri e a manovrar compassi, o prosternati sulle gelide lastre dell'oratorio! Quei suoi fratacchioni riarsi, coi crani color del rame, hanno delle stature monumentali e delle magrezze apocalittiche: se se ne incontrasse una coppia nei pressi d'un cimitero, mentre cala il sole, ci sarebbe da battersela a gambe. Ma il Lissandrino, oggi troppo lodato, manca di varietà e di scrupolo. Nel suo lavoro senti della volgarità; nel suo umorismo riddante, del partito preso. Con lui comincia l'impero tirannico della pennellata che crea il disegno e il colore, di quella pennellata che il Giorgione, il Tiziano e il Tintoretto inventarono per l'opera di gran dimensione e riservarono ad essa. È l'impero della *macchia*, spesso dell'indeterminato, dell'incompiuto, dell'allusivo. Il soggetto di *genere* richiede maggior analisi, un contemperamento felice di sintesi e di precisione. Anche in questo campo gli Olandesi furono senza rivali. Tuttavia il Magnasco va lodato per molte riuscite della sua tecnica spiccia e irriflessa, e più ancora per la ricca immaginazione, volta a figurare il chimerico, l'esagerato, il mostruoso e l'atroce. Il suo *Refettorio* del Museo Civico di Bassano, i suoi *Eremiti* del Palazzo Pitti, il suo *Studio dei frati novizi*, nella collezione Brass di Venezia (tav. 120): altrettante incursioni nel mondo deformato ed eccentrico del sogno. Nel *Martirio di S. Erasmo* della Collezione Viganò di Milano, sentiamo che, quanto a ricchezza d'invenzione, il pittore è all'altezza del Tintoretto.

Digitized by Google

Non lasceremo i pittori di *genere* del '700, senza ricordare il milanese FRANCESCO LONDONIO (1723-1783), che si fece una specialità nel dipingere animali e pastori. Il suo impressionismo rapido sa spesso di verità vista da vicino. Ama i toni bruno-dorati.

PAESAGGI MENDACI.

Arcadia e convenzionalità, alberi verde-pomo, ruscelli e rocce da palcoscenico, sassi d'ovatta, ovunque templi classici e rovine maestose, anche nelle pianure di Treviso o di Cremona; più ninfe, pastorelli e satiri che contadini, più dèlubri e mausolei che capanne e fienili; tempeste da melodramma e notturni alla Young o all'Alessandro Verri: tale la formula del paesaggio del candioto GIUSEPPE RONCELLI, dell'udinese LUCA CARLEVARIS, che ritraeva però con vivezza regate e feste veneziane, soprattutto del pastorale FRANCESCO ZUCCARELLI (1702-1778), toscano, e del suo un po' meno dolciato alunno GIUSEPPE ZAIS da Venezia (1750-1784), che rassomiglia ad un Lancret annacquato; paesaggio non privo di gustosità d'effetti e di festa di colori, ma decorativo e falso oltre il ragionevole. Anche in questo campo la verità è nelle mani d'alcuni Veneziani: il Canaletto, il Guardi e il Bellotto fanno il ritratto alla natura con fedeltà e con poesia (69).

A Roma, durante la prima metà del secolo, dominano l'olandese GASPARO VAN WITTEL, detto VANVITELLI (1647-1736) e il fiammingo FRANCESCO VAN BLOEMEN (1662-1740), chiamato l'ORIZZONTE, feraci in piccole vedute classiche o laziali, dagli azzurri aciduli, piene d'effetto nell'insieme d'un salone di palazzo romano, ma vuote d'anima e

Digitized by Google

pittoricamente fiacche quando si guardano da vicino. E altrettali appaiono, con un po' più d'animazione di macchiette, le scene campestri d'ANDREA LOCATELLI romano (1695-1741).

Il Settecento quasi non vide la natura, o, se la vide, non seppe dipingerla senza l'addobbo bugiardo della mitologia, della pastorale o dell'antichità.

IL RITRATTO NEL SETTECENTO.

Il ritratto invece richiama all'immediatezza e alla sincerità anche i pittori più accademici. Il Maratta e Pompeo Batoni, pur restando cerimoniosi e gravi, non sdegnano d'applicarsi a rendere la freschezza d'un bel complesso di colore, quando si trovano davanti una dama in *tuppé* o magari Clemente XIII o Giuseppe II. Il secolo annovera ritrattisti sobrii, disposti ad adulare i suscettibilissimi modelli, ma non fino alla servilità. Dei veneziani dirò dopo: prima di lodare Rosalba Carriera e Alessandro Longhi, è il caso di tessere il panegirico di FRA' GALGARIO, che di quel tempo è certo il più schietto e vigoroso *impiantatore* di personaggi reali. Vittore Ghislandi, da Bergamo (1655-1743), frate paolotto nel convento di Galgario in quella città (d'onde il suo soprannome), ha virtù eminenti di foga e di colore, non disgiunte da una certa rude spavalderia bergamasca. I suoi gentiluomini in velada di felpa o velluto, screziata d'alamari e galloni, o in veste da camera damascata, aperta sul petto in uno sbuffo di trine; i suoi pittori in turbante, col pollice infilato nella tavolozza; i suoi giovinetti che s'affacciano a sorridere nella cornice come ad una finestra, senz'ombra di posa — son

Digitized by Google

fatti vivere con una sorprendente spigliatezza, se non con molta analisi pittorica e psicologica. Sui loro volti regna una serenità comunicativa o un briciolo di canzonatura che ricorda il vago sorriso ironico delle facce aristocratiche e rase del Latour. La rapidità felice del dipingere, il largo gioco dei tocchi, l'efficacia nel rendere le stoffe preziose e gli ornamenti del costume, tutte queste belle cose ed altre possedeva di suo Fra' Galgario, nato in terra di grandi ritrattisti, e le andò perfezionando con lo studio delle opere del Tiziano e di Paolo Veronese, durante una permanenza di venticinque anni a Venezia.

Isolata in un secolo che si sdilinquiva nei ritrattini svaporati delle miniature e pompeggiava nei ritratti di gala di JACOPO AMIGONI (1675-1752), veneziano di nascita e internazionale di carriera, è una terribile figura in busto del Beato Giuseppe Labre, nella Galleria Nazionale di Roma, firmata da ANTONIO CAVALLUCCI, da Sermoneta (1752-1795). Il mistico, rappresentato in uno dei suoi momenti di rapimento interiore, è uno spettro che cammina. Il ligneo e pallido viso sembra dormire il sonno morboso della catalessi. Macchie d'ombra cupa brucano le infossature delle sue guance terrose e le caverne degli occhi, socchiusi in un torpore di coma. La tela è bituminosa e livida come un incubo di pittore spagnuolo. Messo accanto ad un pastello di Rosalba Carriera, questo dipinto documentario farebbe l'effetto d'un teschio avvicinato ad un piumino da cipria (70).

Digitized by Google

La favilla dissepolta.

Il Lys, il Feti e lo Strozzi avevano sepolta la favilla del colore nella lievitante zolla. Passarono alcuni anni, e il luminoso seme germogliò. Con Sebastiano Ricci, bellunese (1660-1734), la pittura veneziana esce dalla tetra zona di eclisse e torna a esultare di colori vivaci e di limpida luce. È certo solo un abile eclettico il Ricci, formatosi davanti all'enorme panorama pittorico che gli si è dipanato dinanzi agli occhi, durante i suoi viaggi artistici in Italia, in Germania, in Fiandra, in Francia e in Inghilterra. Ma ci seduce per il prestigioso spirito d'assimilazione, per lo slancio decorativo alla Veronese, per la facilità e la profluvie, per i chiaroscuri retoricamente impetuosi, nei quali non canta ancora la gamma di argentei vapori del Tiepolo, ma il bruno e il sordo grigio del Magnasco, di cui il Ricci era stato allievo (71).

Dalla bottega del Crespi *Spagnuolo* vien fuori l'inconfondibile Giovan Battista Piazzetta (n. a Venezia nel 1682, m. nel 1754), uno dei chiaroscuristi e caratteristi più potenti della Scuola veneta. Ombreggiature brune, luci radenti, strani contrasti fra la luce e l'ombra, tonalità generali fredde, senza scintillii, a basi rosee, grige e brunicce; molto vigore nel modellato, un modo di comporre inatteso e rivoluzionario, un senso generale di realismo, compenetrato nei quadri sacri d'una vaporosa decorattività barocca; un gusto spiccato per le scene aneddotiche e villerecce, e per le figure di carattere isolate, spesso fisionomicamente e plasticamente meravigliose: tale è all'incirca il Piazzetta, che raccoglie degnamente l'eredità coloristica e chiaroscurale del Guercino, del Lys, del Feti e del Cappuccino Genovese. Predilige un tipo di donna plebea, bion-

Digitized by Google

da, grassotta, col naso carnoso e la fronte nuda di capelli. È la sua ubertosa Giuditta, la sua Rebecca, spesso la sua Madonna. Ritrae dal vero con stupenda sincerità, in disegnini a carbone su carta grigia, lumeggiati di biacca, teste di monelli e di ragazze che aprono una trappola o sfogliano un libretto gualcito. In questo genere umile l'Accademia di Venezia possiede dei gioielli. Questo artista vario e singolare che nell'*Indovina* di quella Galleria e nella *Rebecca al pozzo* di Brera è tutto dedito a cantar fresche cicce di villane in un raggio di sole, spesso ascende nel regno del tragico e dell'ideale. L'*Estasi di S. Francesco* (tav. 121), della Pinacoteca di Vicenza, meravigliosa per l'onda dei chiaroscuri, è un capolavoro nel genere consacrato dal Sodoma e dal Bernini: il deliquio sacro. Nella *Decapitazione di S. Giovanni Battista*, nella Basilica del Santo a Padova, due sole figure rompono il fondo buio, battute da un violento raggio obliquo: il boia turchesco che si rimbocca la manica, e il santo genuflesso, con le mani penzoloni lungo i femori, col volto che cerca la luce del cielo: angoscia umana che attende la redenzione, ne è certa e non subisce la deformazione del terrore (72).

Nel campo della pittura, rigenerata dal decorativismo baldanzoso del Ricci, e dal chiaroscurismo drammatico del Piazzetta, tutto è ora pronto, mi pare, per l'avvento di uno di quei geni che sintetizzano l'anima della bellezza d'un secolo. E quel genio voga sereno sotto il gran cielo solcato da bucintori e da galee di vapore, verso la città delle perle e degli opali.

Digitized by Google

Tiepolo il Buono.

Giambattista Tiepolo (n. nel 1696, m. a Madrid nel 1770), veneziano come la loggetta del Sansovino e come la nube che rade il campanile di San Marco, è un secondo Paolo Veronese, ma fulmineo di concezione e frettoloso nell'opera come un improvvisatore (73). Il genio di questo Luca Giordano ideale che crea la vita con ridente sfoggio, segue la mano e si sovreccita e moltiplica con essa nella bisogna ardua e brillante. Venezia barocca sarebbe incompleta se questo poeta luminoso non avesse fissato sulla sensuale ridondanza dei suoi soffitti e delle sue pareti l'iridescenza e la smagliante luce delle sue visioni. Se entrate in una chiesa dal soffitto tiepolesco, vi domandate se quella è pittura, oppure se dalla volta sfondata, i cui margini nettamente e voluttuosamente disegnano una coppa o un crepaccio di luce, irrompe il cielo con le grandi nubi argentine plasmate dal vento in nivee mongolfiere. E in quel cielo si slanciano, in scorci temerari e in fughe vertiginose, architetture che sembrano continuare e centuplicare ed etereizzare verso il sole le colonne, gli archi e le balaustrate del tempio; e da quelle nubi scendono sfolgorando di sete luminose, da lontananze azzurre, grappoli di santi, d'angioli e di cherubini, confusi in orgie di voli, di gesticolamenti e di musiche, abbandonati al tifone sonoro e canoro che gonfia e sbatte i manti e violenta le cateratte di luce dei vapori in scompiglio. Angioli seduti o sdraiati su parapetti vertiginosi toccano lunghe tiorbe dall'esile collo o suonan trombe scintillanti, a piene gote. Gli stromenti della Passione appaiono e scompaiono nella cavalcata delle nubi, sorretti da portatori alati che scendono a capofitto o salgono con un colpo di tallone nel rosa d'un cirro o nel

Digitized by Google

fascione d'un arcobaleno. Viluppi di efebi celesti avvicinano all'umana visione, col battito delle ali, una Madonna sorridente e rapita in un gesto musicale di bontà, tutta bella nel suo manto viola-oro o bianco perlato, che lo scorcio frenetico rappiglia e che la bufera radiosa flagella di pieghe e di svolazzi. Se il soffitto s'incurva, invece che sopra una chiesa gesuitica, sul salone d'un palazzo o d'una villa, la gloria di Venezia o il trionfo d'Apollo o la pompa delle quattro Regioni del mondo empiono i cieli di donne discinte o avvolte di raso, di mori, di turchi, di cinesi, di Dei troneggianti fra i vapori, di dignitari la cui zimarra striscia sul lembo di una nuvola o sul gradino d'un trono, di trombettieri, di timballisti, di quadrighe, di stendardi e di paoni. Tutto è per Tiepolo festa e trionfo, tutto è per Tiepolo ardore e vittoria, tutto è per Tiepolo gioia di cieli e voluttà terrestre. I suoi quadri d'altare commentano una pietà esterna che si distrae volentieri davanti alla luce d'un bel volto acceso d'estasi amorosa, al turbante d'un bel paggio orientale, al raso cangiante d'una tunica di Madonna. Non c'è che Paolo Veronese che senta e comunichi allegrezze visive così acute: ed a Paolo il Tiepolo rapisce il segreto dei serici colori, leggeri e splendidi, sonori e cristallini come le campane che cantano a distesa dalle torri di Venezia. Ritroviamo nel Tiepolo le dame dai lunghi strascichi, le mense sfavillanti, i commensali tutti perle e oro, i levrieri argentei, i buffoni, le colonnate, le orchestre di Paolo Veronese; ma tutto vive la sensualità fragile e diafana del Settecento, così lontana dalla potente gioia di esistere del Secol d'oro, incarnata dall'arte larga e piena di Tiziano, di Bonifacio e di Paolo. Se una fata volesse far dipingere le sale del suo castello, destinato a svanire all'alba, sceglierebbe per l'opera d'incantesimo

Digitized by Google

questo pittore vorticoso d'iridi e di delizie, questo virtuoso prestidigitatore della luce e dell'aria che chiude la grande era pittorica veneziana con un'inverosimile pirotecnica d'ebbrezza e di poesia.

Giambattista Tiepolo abbellì l'Europa con l'arabesco delle sue decorazioni. Venezia ne rifulge. Nella chiesa dei Gesuati è l'Istituzione del Rosario, con scalee colme di popolo che traboccano in un cielo fantastico; nella Scuola dei Carmini è, in una baldoria di perlati puttini, la gloria di Maria luminosa che prega per i morti dal suo natante grappolo d'angioli e di nubi; nel soffitto della Pietà (tav. 122) è il Trionfo della Fede, ovato immenso in cui turbinano le legioni del cielo, giù giù, dal trono di Dio fin sui margini di quel cratere di luce, frastagliati dal profilo degli strumenti d'una tumultuosa orchestra (74). Il soffitto più bello del Tiepolo, nella chiesa barocca degli Scalzi, fu distrutto da una bomba austriaca, nella notte del 28 ottobre 1915. Slanciato in pieno etere, un groppo d'angioli trasportava in un giulivo sbattere d'ali e di gambe, in un versicolore ventilar di sete, la capannuccia della Vergine dall'Oriente a Loreto, mentre alati musici, assisi sulle nubi o penduli dagli orli serpeggianti della volta in scorci strani e stupendi, proclamavano sulle tube, sulle viole e sui timballi la gloria di Colei che, ritta sul comignolo della casetta, si degnava gettare sugli adoranti uno sguardo di mite bontà. Nella decorazione profana splendono i soffitti a fresco del Palazzo Rezzonico di Venezia, con la quadriga del Sole che sfonda le plaghe candide e azzurre, tirata da palafreni giganti che s'impennano e rovinano sui fianchi globosi d'una nube, spaventando putti e colombe; e sono le piramidi e le colonne massicce, trascinate di nube in nube dai cavalli di neve del Trionfo d'Ercole, nella volta del pa-

Digitized by Google

lazzo Canossa a Verona; sono le assurde e spettacolose glorificazioni in pieno cielo della famiglia Pisani, festeggiata dalle quattro Parti del mondo e dalle Arti, nel soffitto della Villa Pisani a Stra; sono le mitologie ridenti dell'Iliade e dell'Eneide, e le favole amorose dell'Ariosto e del Tasso, illustrate su fondi di bianche architetture di sogno, sulle pareti e sui soffitti della Villa Valmarana di Vicenza, trionfo dell'immaginazione gioiosa dell'artista e della sua magica virtù di liberare le figure dai riquadri e dalle cornici, per farle vivere e dialogare con noi... Il Tiepolo raggiunse la perfezione nella magia decorativa, quando ebbe ad ornare il superbo palazzo Labia a Venezia (1754-56). Gerolamo Mengozzi Colonna, suo coadiuvatore perpetuo nelle prospettive e nelle inquadrature, gli dipinse nelle pareti del salone due splendide architetture in forma d'archi trionfali: e nel vano appunto dei due archi, che sembra aperto sul cielo d'una favolosa città dell'India, il pittore rappresentò l'imbarco di Cleopatra (tav. 123) e il convito famoso durante il quale la regina, per *épater* Antonio, fuse una perla nel Cècubo: piccolo spreco, se si pensa che il Tiepolo, quanto a gioielli, è mille volte più prodigo e fastoso!... Tutto è perle, smeraldi e opali in quelle due pitture che consacrano l'inevitabile trionfo della bellezza e della scaltrezza della donna: gemme e perle l'aria che brilla fra emblemi di prora e pennoni, e fra mozzi cipressi e bianche colonne corinzie; gemme e perle la dovizia degli abbigliamenti fra l'orientale e il romano, con paggi del Settecento e moretti e nani alla Paolo Veronese (75); gemme e perle il cigneo collo e i seni nudi della principessa ammaliante e dissipatrice, e la musica che, nel *Convito,* si sgrana dall'alto della straforata loggetta e staccia nell'aere delle età

Digitized by Google

morte un po' del chiaror di luna e del carnale languore delle serenate sul Canalazzo o nei rii deserti...

Quando il Tiepolo trattava la storia sacra, era sensuale e teatrale, come quando rappresentava Rinaldo che si piega sul petto discinto d'Armida, mentre un maligno pappagallo, appollaiato sulla conca d'una fontana, guarda il loro bacio e ne ciangotta. La sua celebre S. *Caterina* del Museo di Vienna, avvolta nei piegoni del saio giallastro, coronata di spine, stigmatizzata nelle belle mani, sembra volgere il pallido viso e gli occhi imploranti, verso un amante infido e crudele. L'Umiltà, in un riquadro della Scuola dei Carmini, è una bella bionda indolente, sdraiata come una Venere del Palma o del Veronese, che ci mostra fino al ginocchio una deliziosa gamba ignuda. S. Lucia che comunica, tre Sante suore che in una pala della Chiesa dei Gesuati reggono il Bimbo divino e il Crocifisso: altrettante bellezze tenere e compunte, che ci costringono a pensare, non si sa come, a certe imprese del lupo Casanova contro le agnellette dei conventi veneziani... Anche la celebre *Salita al Calvario* della chiesa di S. Alvise a Venezia (1740), piena di luce e di sfarzo cromatico, non ostante quel mirabile Cristo in agonia che s'accascia sopra un cespuglio e le tragiche figure dei due ladroni seminudi e barbuti, è fatta per appagare ben più la pietà dei pittori che quella dei devoti (76).

Spesso il Tiepolo saltava il fosso: dipingeva, con splendide e burrose nudità, fantasie profane, come il delizioso *Dopo il bagno* della Galleria di Berlino, che ha mollezze alla Boucher; o dipingeva la vita tal quale, la vita di Venezia, lieto tumulto di cose e di colori — e ne sgorgavano rapide e fresche impressioni del Carnevale, feste veneziane trasfigurate in girandole folli, qualche soggetto di ge-

Digitized by Google

nere e brillanti ritratti di procuratori veneti nel loro mantellone scarlatto (77).

Giovan Battista Tiepolo, prima di tuffarsi nell'esaltante atmosfera di Paolo Veronese, aveva imparato ad amare la composizione teatrale e l'alta luce dall'ammaestramento diretto di GREGORIO LAZZARINI (1665-1730), notevole pittore veneziano, che disegnava con correttezza ma che ben poco sapeva dire al senso ed alla fantasia con le sue tornite accademie. Furono Sebastiano Ricci e il Piazzetta ad aprire gli occhi al giovane ansioso di perfezione: essi lo aiutarono a capire Paolo Veronese. L'aver veduto opere del Lys, sparse in chiese veneziane, gli giovò pure molto. Il Tiepolo rivisse le ventate di luce d'argento e sviluppò la fattura vaporosa e i forti giochi d'ombre del pittore olandese o tedesco, le cui tele passarono per tanti anni per capolavori tiepoleschi o del Rubens (78). D'allora in poi, il nostro artista sale di vetta in vetta. Le città dell'Italia settentrionale lo disputano a Venezia che diventa gelosa del suo *Tiepoletto*: troviamo suoi capolavori decorativi a Stra ed a Vicenza, a Udine ed a Verona, a Bergamo e a Milano. Nel 1751 si reca coi figliuoli e cooperatori Gian Domenico e Lorenzo, in Franconia, ad ornare di tropicali affreschi il palazzo del Principe Vescovo a Würzburg. Nel 1761, quando ha già al suo attivo tante opere affascinanti e colossali, parte per invito di re Carlo III alla volta di Madrid, accompagnato dai due figli e dalla formosa modella Cristina, e vi dipinge, sopra due vòlte sterminate del Palazzo Reale, Enea condotto al tempio dell'immortalità e il Trionfo della Spagna (79). Aveva 68 anni: e la sua mano non è mai stata così ferma e agile, e il suo genio non ha mai proiettato visioni così grandiose e luminose! In Tiepolo v'è qualcosa dell'abbondanza creativa di Ru-

Digitized by Google

bens e della longevità intellettuale di Tiziano. Visse, come il primo di quei maestri, con signorile fasto, in una casa simile a un museo, con accanto la moglie amata e i figli numerosi (80); e come Tiziano, morì stringendo il pennello umido di colore, davanti ad una tela interrotta che freme di potenza.

Siccome le virtù morali hanno una bellezza propria, non inferiore certo a quella dei pregi dell'intelletto, aggiungerò a lode del portentoso artista, che in Ispagna, per la mitezza del suo animo e per la sua generosità, lo chiamarono « *El bueno* ». (81).

Venezia con la ruggine d'oro.

Ed ora discenderemo dal cielo sereno, sebben vorticoso, del Tiepolo, e guarderemo in faccia la vita. Il Canaletto, il Bellotto e il Guardi ci aiuteranno a sorprendere nel suo volto svariante armonie di colore e fremiti di bellezza che l'eterno scorrere delle cose travolge e dissipa.

Antonio Canal, detto Canaletto (1697-1768), veneziano autentico anche lui, non ha nessuna delle frenetiche aspirazioni del suo grande contemporaneo, il Tiepolo. È un pittore preciso e quasi fotografico di realtà, ciò che non toglie che spesso sia un delicato poeta. Per lui non esiste che la sua città piena di palazzi di marmo che rispecchiano nei solitari canali le logge magnifiche, oggi deserte, e i cupi atri anneriti dai secoli e dal salso; la città senza confronti, che siede sul mare come su di un trono e lo imprigiona nelle sue strade, lo varca e rivarca con cento ponti, lo screzia di gondole nere, veloci, come rondini, e ci si rimira dentro come in un'immensa specchiera di Mu-

Digitized by Google

rano. Non v'è angolo di Venezia ch'egli non abbia riprodotto minuziosamente (non era ancora l'epoca delle fantasmagoriche trasformazioni del Turner e di altri), nella magnificenza dei porfidi e degli ori o nella melanconia di case decrepite, d'acque morte e di fogliame incinabrato dall'autunno. È Venezia veduta in un giorno di vento che dilegua tutte le brume, sospende tutte le malie del mistero, per imporre quelle della luce cristallina, del sole d'oro! La Piazza S. Marco, suntuosa e affollata; il Canal Grande, sfilata di meraviglie; il Palazzo Ducale, la Piazzetta, S. Maria della Salute (tav. 124), l'Isola di S. Giorgio Maggiore, la Scuola di S. Marco con le intarsiate architetture lombardesche, e i canali spersi, e i rii silenziosi: questo ed altro dipinge il paziente e lindo Canaletto, che t'accarezza col pennello tutte le squame d'una cupola, tutte le pietre erbose d'un lastrico, tutte le finestre in prospettiva fuggente d'una fila di case, tutte le statuine e i fregi d'una facciata di chiesa, e ti minia una per una le persone che brulicano sulle banchine, sulle piazze e sulle scalinate: i nobili dalla cappa rossa, i borghesi in parrucca, le maschere variopinte, i venditori ambulanti di zucca e di telline, gli albanesi, i turchi, i barcaioli e i mendicanti. Il tempo ha brunito le sue pitture: ma le meglio conservate rivelano, oltre ad un mirabile prospettico, un luminista rotto a tutti i segreti per rendere le trasparenze e le gradazioni dell'atmosfera (82).

Il Canaletto è il Van der Heyden di Venezia: un fotografo squisito e appassionato, che descrive più che non dipinga, che, fissato un bel colpo d'occhio, lo ritrae con perfezione, senza sovrapporvi la propria sensibilità e senza cercar d'approfondire l'apparenza plastica e colorata delle cose. Il suo discepolo e nipote BERNARDO BELLOTTO,

Digitized by Google

veneziano (n. nel 1720, m. a Varsavia nel 1780), pur appartenendo alla stessa tradizione di tersità e di bulinatura, è propenso ad una lirica melanconia. Visse quasi sempre all'estero, dacchè, poco più che ventenne, ebbe lasciato lo studio dello zio Antonio Canal. A Vienna, a Dresda, a Varsavia ed a Pietroburgo i principi e i patrizi erano ghiotti delle sue vedute di città, concepite con monumentalità di taglio e con un'armonia sobria e opulenta di luci e di colori. Il Bellotto, che i contemporanei tornarono a chiamare *Canaletto*, crea, al di sopra delle piazze di Dresda, di Vienna e di Pirna, magnifici cieli nuvolosi, le cui plaghe d'azzurro, incupite dal tempo, acquistano valori inattesi, in contrasto con le tinte chiare degli edifici barocchi e col verde un po' sordo degli alberi. Anche la campagna gli piacque, e soprattutto la *banlieue* coi suoi orti, i suoi sterrati, i campi brulli e le casupole, le lavandaie curve sull'avaro rigagnolo delle fortificazioni, e, lontano, le Alpi spolverate di neve. Le due vedute della Gazzada presso Varese, a Brera, e le due vedute di Torino, nella galleria di quella città, meravigliosamente intonate in verdescuro e argento, sono capolavori di verità e di poesia.

La Venezia minerale e senza fremito del Canaletto disgela e tremola nell'iride di mille rifrazioni colorate e luminose, nei quadri così *nostri* di FRANCESCO GUARDI (n. a Venezia nel 1712, m. nel 1793). Singolare figura di precursore! Da vivo era ignorato. Oggi i suoi quadri, che si pagano a peso d'oro, ci appaiono le testimonianze di un'arte impressionistica, del tutto attuale, in pieno Settecento, arte fatta di capriccio e di celere osservazione, secondata da una tecnica agilissima e profonda. Il Guardi è forse, col Tiepolo, la tempra pittorica più ricca e originale del secolo XVIII. Vedute lagunari, feste e scene veneziane, angoli

Digitized by Google

monumentali o pittoreschi della strana città, in certi quadretti conchiusi, deliziosi nella loro frettolosità, color vecchio oro: Venezia con la ruggine d'oro! Il suo pennello rende con stupenda intensità, senza mai appoggiare, senza mai leccare, le irrequiete crespe, le fosforescenze, i lampi e lo sciacquio dell'acqua, i ricami e le masse delle architetture illuminate, il brulichìo d'aggetti e d'ombre delle file di vecchie case rispecchiate nel verde glauco dei canali, l'agitazione delle folle variopinte che gremiscono le piazze o le fondamenta, o che, divise in piccoli monomi galleggianti, screziano con macchie di vivido colore l'acqua sorda della laguna. Nei suoi quadri senti il mucido e il salso, l'odore della pescheria e del catrame, e ascolti il gridìo delle moltitudini e lo scampanio cristallino e discorde delle cento parrocchie. Vispo e nervoso, acuto osservatore e colorista estemporaneo, il Guardi cerca tutti i temi che secondino il suo estro d'improvvisatore penetrante. Oggi lo scovi in un angolo del parlatorio delle monache (tav. 125), mentre le recluse ancora mondane ricevono alla grata le amiche in guardinfante e assistono ad una rappresentazione delle marionette; domani lo trovi al Ridotto, dove sorprende fra le pareti dorate la gaia agitazione delle maschere e dei domino. Ed è uno sgargiare di chiare sete nella penombra rotta da fumi d'oro, un fruscìo, un tepore profumato d'amori segreti, uno scambio indolente d'inchini e d'intese... Posdomani, aria libera. Pianta il suo cavalletto in faccia alla laguna e lavora finchè non venga notte. In pieno secolo di cicisbeismo e d'ammanierata civetteria, sa tornare con balzi sorprendenti all'eternità e all'immensità del mare e del cielo, che rende con l'entusiasmo d'un uomo assetato di largo respiro, d'emozioni elementari. La *Tempesta* del Castello Sforzesco di Milano è

Digitized by Google

una vera burrasca, non una decorazione a forti tinte: l'atmosfera d'una raffica, livide onde furiose, vele che si squarciano, sartie flagellanti: nel cielo una gran luce sinistra... Nella *Laguna* del Museo Poldi Pezzoli (tav. 126) il Guardi è a tu per tu con l'infinito, nel grigiore del crepuscolo, in un'ora di calma piatta. Silenzio e veli di brume; Venezia all'orizzonte, come una visione... Esplora le isole deserte dai morti approdi, dalle catapecchie decrepite, cotte dal sole e macerate dalla salsedine, e ritrae la Giudecca con la lebbra bionda delle sue case povere, col frastaglio di platino delle cupole e dei campanili, e il rio dei Mendicanti dai vasti silenzi, rotti dallo sciacquio delle gondole nere... Poi sono processioni smaglianti — l'oro, il violetto e la porpora bizantina delle sacrestie di Venezia — e resse carnevalesche, e regate e cortei in barca, tra scintillii d'acqua e barbagli di marmi, in una luce che freme filtrata dal vento. E bizzarrie, vedute fantastiche, come ne faceva anche il Canaletto, musaici di motivi architettonici e di rovine: in una stessa tela, sotto un cielo d'opale, un tempio con attico e colonnati greci e un porticato gotico come quinta, un ponte veneziano e statue e rovine muscose: come sfondo la laguna di perla verdastra, o una piramide, o una facciata corrosa della Rinascenza.

Tale è il Guardi, modesto e grandissimo. Uscì dallo studio del pacato e meticoloso Canaletto, e fece da sè una rivoluzione. È il destino dei geni, anche dei più calmi e solitari, quello di determinare crolli e guasti nella tradizione. La pittura moderna deve a questo mirabile artista, cui la Venezia del suo tempo quasi ignorò, un dono inestimabile di libertà e di poesia.

Digitized by Google

Pietro Longhi, il piccolo goldoni dei colori.

Mentre il Canaletto dipingeva e incideva con agile tratto all'acquaforte (83) le prospettive della città-arcipelago, sotto il sorriso del sole o sotto il cielo platinato, Pietro Falca, detto Longhi (1702-1762), allievo di Giuseppe Maria Crespi, dedicava il suo pennello curioso e malizioso a narrarci la vita che fremeva, pettegolava, cinguettava in quelle case, in quelle botteghe, in quei palazzi decaduti, in quelle calli, in quei ridotti, nel secolo molle delle parrucche, dei guardinfanti e delle mascherine. Pittore di costumi fedele come un Fiammingo (se pur non d'altrettanta capacità tecnica), si fa voler bene come chi sa narrare con grazia gli aneddoti che si sprigionano, simili a bolle d'un ruscello, dall'ininterrotto scorrere della vita. Egli non è nè poeta nè critico, ma possiede l'arte rara di divertirti. « Mostra, scrive molto bene Filippo Monnier, il rinoceronte o il gigante del casotto, profila il teatro ambulante delle marionette, evoca l'astrologo della Piazzetta che, appollaiato sul suo trespolo, armato d'una lunga cerbottana, spiffera la buona ventura all'orecchio dei giovinotti. E se nella bella luce azzurrognola del parlatorio di San Zaccaria un sonatore di cornamusa dà la commedia alle monache vestite di bianco, lo rappresenta. E al Ridotto, tra le pareti coperte di pitture e fiancheggiate da tavolini da giuoco, evoca la folla che passeggia e si produce, le maschere, le dame in crinolina, i cavalieri serventi col manicotto, i marmocchi, i cagnetti, il berretto d'un arlecchino, la sottana d'un abate e una portatrice d'acqua minuscola. Fumatori di lunghe pipe, ragazze dall'abito cangiante e con gli zoccoli a colori, turchi, mercanti con la bilancia in ispalla, tricorni galanti, baute leggiere, maschere pal-

Digitized by Google

lide, egli mostra questo piccolo mondo all'opera, che va e viene, trotterella, si saluta, s'agita, si dimena... In una serie di piccoli quadri d'interno, la Veneziana è ritratta quando si alza, quando fa *toilette*, quando si specchia, al suo arcolaio, mentre fila, mentre legge, si veste, si pettina, sorbisce il cioccolato, fa una visita, riceve il sarto, il parrucchiere, il maestro di geografia, il negro dal panciotto scarlatto che le porta il bigliettino o l'abate che le narra storielle... » (84) Arte piccola e borghese, come vedete, ma che ha il suo bravo diritto di vivere ed è più duratura e profonda che l'enfatico e pretensioso accademismo e che lo spasimante barocchismo, in auge allora a Venezia stessa e nel resto d'Italia. Peccato che il Longhi sia di rado diligente nel disegnare e nel dipingere! Spesso le sue figure sembrano bamboccetti o tombolotti col tricorno o col guardinfante! L'esecuzione convenzionale e senza finezze non lascia a molti suoi quadretti che il valore di documenti di costume. E sì che, quando ci si applicava, era, oltre che un fedele specchio della vita pettegolina del suo tempo, un fresco e delicato pittore: per esempio, nel *Concerto familiare* e nel *Cavadenti* della Galleria di Brera. La sua arte borghese non possiede nè il sale d'ironia dell'Hogarth, nè la flemma metafisica o lo splendore tecnico degli Olandesi e dello Chardin, e neanche un'ombra della grazia lirica decadente del Watteau e del Lancret: possiede invece una bonomia sua propria, che lo accosta, nei momenti migliori, al Goldoni, ove si voglia dimenticare l'ironia socratica che imbeve e trasfigura il tessuto dimesso delle commedie goldoniane.

Ricorderemo qui che Pietro Falca diede i natali ad ALESSANDRO, detto pur esso LONGHI (1733-1813), storico della pittura veneziana e ritrattista di splendida foga, dei nobili e dei magistrati della Serenissima.

Digitized by Google

Una pastellista rosea e un incisore nero.

Veneziana di nascita e di spirito è la gentile pastellista Rosalba Carriera; ed è veneto il suo antipode, lo spleenetico e visionario Giovan Battista Piranesi, che maneggiò il bulino e non il pennello, ma che fu il pittore insuperabile del bianco e del nero, il Piranesi romantico e veggente, col quale, per parlar barocco, chiuderemo come con una porta di cupo bronzo il giardino della pittura italiana del Settecento.

Rosalba Carriera (1675-1757) conquistò una gloria europea coi suoi delicati ritratti a pastello di gentildonne tutte cipria, nastri e moine, incastrati in zuccheriere o in tabacchiere, o cinti da una sottile ghirlanda dorata, dal frastaglio rococò. Fu a Parigi, a Gorizia e a Vienna, quando l'aristocrazia parea vivesse a mensa e nel *boudoir*: e cantò i vezzi imbellettati di quelle dame dal perpetuo sorriso. Il suo pastello è tutto velature chiare, polvere di farfalle e crema di rose. Povera Rosalba! Dopo d'aver veduto tanto oro e tanta seta, perdette la vista! Campò ancora per venti anni nella sua casetta di Venezia a San Vio, e negli ultimi mesi, alle tenebre materiali si aggiunse l'ombra della mente. Ho dovuto convincermi che Rosalba, la cui fragile arte ha influenzato in Francia il geniale pastellista Latour, è stata più d'una volta energica ed incisiva, se pure la mollezza dei suoi tempi la confinò per lo più nello stile elegante e vezzoso. Non ho potuto più dimenticare la sua testa di suor Maria Caterina Puppi, veduta al Museo civico Correr di Venezia: magro viso cereo, dalle ombre plumbee, occhi assorti in un'austera ombra di devozione; la vera claustrata, macilenta ma imbevuta d'energia compressa: la monaca di Monza a cinquant'anni!

Digitized by Google

Giovan Battista Piranesi (n. a Moiano, presso Mestre, nel 1720, m. nel 1778), quell'uomo avventuroso e selvaggio, in cui freme la rivolta contro il flosciume e l'arcadismo del suo tempo (85), dapprima si rifugiò nel passato e, vagulo tra le rovine di Roma come Michelangelo redivivo, incise grandiose vedute di quella città e ammassi fantastici di rovine antiche, al cui piede oziano e s'accasciano uomini affamati e laceri che sembrano i fantasmi di quelle tombe e di quei templi crollati. Nelle vedute del Piranesi la grafia dura e metallica evoca una Roma di sogno, quasi paurosa nella magnificenza morta dei fòri, delle Terme, dei sepolcreti, imponente e solare nella sterminata vastità delle piazze e delle vie, solcate da berline e da portantine che radono i finestroni a inferriate dei cupi palazzi e le conche delle fontane barocche. Avendolo poi pregato non so qual principe, perchè era architetto, di disegnargli il progetto per una carcere, eccotelo, afferrato da un delirio di genio, disegnare e incidere una cinquantina di tremende stampe intitolate *Carceri d'invenzione* (86), buone tutt'al più a far sbarrare gli occhi al principotto che voleva una modesta gabbia da ladri e si trovò fra mano, su quei fogli rabbiosamente inchiostrati, i baratri dell'inferno. Sono interni di prigioni colossali, mostruose, che salgono dalle viscere della terra fino ai regni della vertigine, intersecate d'archi assurdi, di travature smisurate, di passerelle, di cancelli e di scale a chiocciola che sembrano boa titanici, attorcigliati alle colonne d'una catacomba indiana. Dappertutto sbarre dentate, ruote di supplizio, inferriate, lanternoni, torce, catene, mascheroni leonini, intrecci di forche e di carrucole per dar i tratti di corda non ad uomini ma a giganti. Se ci si interna in quelle stampe, si sogna la notte di portar pena con un lumicino sul cornicione d'uno

Digitized by Google

di quegli archi spettrali, o di rimaner impigliati negli spuntoni d'un pettine di ferro da cardar le spalle a Golia, o di abbrancare gemendo e sudando la testa d'una trave che sporge a quaranta metri dal pavimento... Piranesi non dipinse mai: ma il bianco e il nero delle sue incisioni valgono i colori più intensi per rendere quei sogni di follia e di terrore, unici nella storia dell'arte per la solitudine tremenda della loro concezione. La Cloaca Massima con l'orrore viscido delle sue tenebre, le mura di Servio Tullio con la maestà bruta dei blocchi enormi, le Terme di Caracalla e la Basilica di Costantino col silenzio dei loro vani immensi e morti, qualche tomba etrusca col mistero funebre della cella istoriata d'indecifrabili figure; ogni rudere, ogni caverna, ogni castello diroccato, il Pozzo di S. Patrizio a Orvieto col suo trapano di scale che s'affonda nella notte, le travature del tetto d'una basilica o d'un teatro: tutto ciò può bene aver agito sull'immaginazione tetra del Piranesi. Ma egli non attinse i suoi incubi architettonici a costruzioni reali, così come le forme dei giganti torturati in quelle nere Geenne le trasse dal sogno proprio, influenzato forse dalle eroiche e dolorose deformazioni michelangiolesche. La fantasia ha in queste acqueforti tale sopravvento sulla ragione, che certe linee architettoniche si spezzano o s'incrociano assurdamente, o addirittura si perdono nel caos, abbandonate dall'estroso incisore.

Il Settecento, che sembra un palcoscenico bucolico illuminato da bengala rosa e azzurri, tutto pastori e pastorelle color delle melerose, con le rocce di cartone e gli alberi di seta verde-oro, cela sotto le erbette fiorite. come presagio di tempi procellosi, i trabocchetti neri del Piranesi.

Digitized by Google

Perorazione e congedo.

E prima che il classicismo rapprenda tutte le fonti, meno quelle ridenti di nuova giovinezza del genio di grazia di Antonio Canova, essendo vicini all'alba del secolo XIX, che mi son fissata come termine improrogabile a questo mio viaggio fra le cornici e i colori, sono costretto, per dirla con lo stile fiorito del secentista Boschini, a legare la prora del mio discorso al porto placido e sicuro del silenzio.

Fu decadenza, ma non più durevole che la servitù politica del nostro paese. E fu decadenza per gravezza di tradizioni troppo gloriose, per eccesso di ricerca estetica che paralizzava i liberi voli dell'ispirazione. Nell'ombra fremevano le linfe d'una nuova primavera.

Ora, prima di lasciarci, volgiamoci indietro a godere con uno sguardo complessivo la maravigliosa bellezza spirituale ed artistica dell'Italia nostra; imbeviamoci ancora una volta di quell'impareggiabile voluttà di colori, di forme e di suoni, unica nel concerto delle cose, che è l'anima divina della nostra patria: abbracciamo ancora con lo spirito quell'enorme pullulazione di genio che per tre secoli ha fatto di essa la terra privilegiata della civiltà moderna; e dallo splendore generoso del suo passato, pronto a ripetersi se riaffermeremo l'ideale con la fede e con l'ardore di quei tempi, attingiamo il gran soffio per le conquiste dell'avvenire.

Digitized by Google

NOTE AL LIBRO III

(1) *L'arroganza e i pittor nacquero a un punto.*

SALVATOR ROSA: *La Pittura.*

(2) *Par che dietro al Bassan ciascun invecchi,*
rozzo pittor di pecore e cavalle...
e son le scuole lor le mandre e stalle
e consumano in far l'etadi intiere,
bisce, rospi, lucertole e farfalle.

SALVATOR ROSA: *La Pittura.*

(3) Hanno una certa amena ricchezza di motivi gli affreschi mitologici e adulatorii, di cui i due fratelli Zuccaro coprirono i muri delle sale del Castello di Caprarola, costruito dal Vignola per il Cardinale Alessandro Farnese. Le allegorie furono ideate da Annibal Caro, che le descrisse in un colorito *avviso*, riportato per intero dal Vasari nella *Vita di Taddeo Zuccaro*.

(4) Badate di non confondere questo fresco e vivace Allori con suo padre, Alessandro, fiorentino pur esso (1535-1607), che gli fu maestro, e che è un pittore manierato e insipido. Lo chiamavano il *Bronzino*, perchè nipote e allievo del grande ritrattista.

(5) Il dipinto era attribuito fino a poco tempo fa a Giovanni da S. Giovanni.

(6) Ne esiste una buona scelta a cura di Guido Battelli, molto bene annotata, pubblicata dal Sansoni nel 1915, col titolo: *Dal Baroccio a Salvator Rosa*. La prima edizione delle *Notizie dei professori del disegno* è del 1681.

(7) Nella primavera del 1922 ebbe luogo in Palazzo Pitti la Mostra della pittura italiana del Sei e del Settecento, che accolse gran parte delle migliori opere del Caravaggio.

(8) Vedi M. L. PATRIZI, *Un pittore criminale: Il Caravaggio*, 1921.

(9) Il magnifico ritratto in piedi del Vignacourt, gran maestro di Malta, in armatura, è al Louvre. L'acerbo ritratto di Papa Paolo V si trova nella collezione dei principi Borghese a Roma.

Digitized by Google

(10) È nella chiesa di S. Agostino a Roma.

(11) L'ultima sua opera — una *Natività* con S. Francesco e S. Lorenzo, — è rimasta nell'Oratorio di S. Lorenzo a Palermo. È un capolavoro. V. *Dedalo*, num. del settembre 1925.

(12) In nessun modo potè certo operare sulla sua formazione artistica Giuseppe Cesari, detto il *Cavaliere d'Arpino*, pittore floscio e prolisso, che lo istruì ed occupò.

(13) Il Domenichino e il Guercino caddero più volte in eccessi del genere: vedi il *Martirio di S. Agnese* del primo, nella Pinacoteca di Bologna.

(14) Deplorava tutto quel verismo triviale e antiartistico l'acuto Salvator Rosa nella *Satira sulla Pittura*, là dove canta:

V'è poi talun che col pennel trascorse
a dipinger faldoni e guitterie,
e facchini e monelli e tagliaborse;
vignate, carri, calcate, osterie,
stuolo d'imbriaconi e genti ghiotte,
tignosi, tabaccai o barbierie;
nigregnacche, bracon, trentapagnotte,
chi si cerca pidocchi e chi si gratta,
e chi vende ai baron le pere cotte...

E più avanti:

Sol bambocciate in ogni parte annoveri,
nè vengon ai pittor altri concetti
che pinger sempre accattatozzi e poveri.

(15) Non bisogna dimenticare un pittore valoroso, *Belisario Corenzio*, greco (1558-1643), che verso il 1590 portò a Napoli lo stile del Tintoretto, di cui era stato discepolo a Venezia. Lasciò affreschi nella Certosa di S. Martino e in chiese di Napoli. Il Burckhardt lo definisce giustamente un improvvisatore vigoroso, talvolta barbaro.

(16) La tela che ho riprodotta (tav. 93) e che si trova al Prado, è uno dei suoi capolavori più potenti e truci. Ve ne sono altre versioni a Palazzo Pitti, nella Galleria di Dresda, nel Museo di Barcellona, ecc. Nella Galleria Vaticana si conserva del Ribera un *Martirio di S. Lorenzo*.

(17) Museo del Prado. Quanto è lungi il S. Francesco del Ribera, dal dolce asceta umbro cantato da Giotto, dal Ghirlandaio e dal Gozzoli! È un fanatico spagnuolo, cupo e senza amore. Le rose della Porziuncula si sono tramutate nei duri nodi del flagello.

(18) Museo Nazionale di Napoli.

(19) Lo Spagnoletto fu un mirabile incisore all'acquaforte, veemente e aspro sul rame come lo era sulla tela. Le sue stampe più celebri sono il *Martirio di S. Bartolomeo*, il *S. Gerolamo in preghiera*, il *Sileno* e il *Poeta pensieroso*.

(20) Altrettanto sbrigliato è il suo bulino, chè Salvatore incideva con bella sveltezza, all'acquaforte, capricci e paesi, figurine di soldati e storie con fondi di rocce e di verdura.

Digitized by Google

(21) S'è parlato d'influenza del Rubens sul Cavallino: ma è assai difficile accertarla.

(22) Fu re Carlo II a invitare il Giordano a Madrid, perchè decorasse l'Escurial e il Buen Retiro. Claudio Coello, pittore di corte, autore di nobili opere, quando si vide posposto al brillante Italiano, ne ebbe tanto dolore che depose i pennelli e morì poco dopo.

(23) Il fratello di Domenico Piola, Pellegro (1607-1630), mostrò nelle rare opere un naturalismo sobrio e un fine senso costruttivo. Se non fosse morto giovanissimo, sarebbe forse diventato uno dei pittori più dotati della scuola genovese.

(24) La formula dell'eclettismo caraccesco è riassunta in un famoso sonetto di Agostino, che ho il dovere di citarvi, sebbene sia citato in tutte le storie dell'arte:

Chi farsi un bon pittor cerca e desia,
il disegno di Roma habbia alla mano,
la mossa coll'ombrar veneziano,
e il degno colorir di Lombardia;
di Michel'Angiol la terribil via,
il vero natural di Tiziano,
del Coreggio lo stil puro e sovrano
e di un Rafel la giusta simmetria;
del Tibaldi il decoro e il fondamento,
del dotto Primaticcio l'inventare,
e un po' di gratia del Parmigianino.
Ma senza tanti studi, e tanto stento,
si ponga solo l'opre ad imitare,
che qui lasciocci il nostro Niccolino.

Sottilmente ironico o affettuosamente adulatorio è il complimento che si rivolge nell'ultima quartina a Niccolino, che è Niccolò dell'Abbate, allievo e aiuto del Primaticcio ed eclettico assai mediocre. Il Tibaldi citato per il *decoro* e il *fondamento*, è *Pellegrino Tibaldi*, lombardo (1527-1596), uno dei più grandi architetti del suo secolo e copioso pittore decorativo michelangioleggiante. Le sue grandi opere decorative, ricche di bravura, sono nelle chiese di Roma e nei palazzi di Bologna. L'artista ci si rivela l'anello di congiunzione tra i grandi maestri del '500 e i Carracci, per la virtù geniale di dare la propria personalità ad accenti di coltura. In Lombardia non lasciò che opere architettoniche. Direttore della fabbrica del Duomo di Milano, contaminò il gotico col barocco, seguendo l'andazzo del tempo. Verso il 1587 si recò in Spagna, dietro invito di Filippo II, ed eseguì grandiosi lavori di decorazione nell'Escuriale. Nei rari quadri di cavalletto imita Michelangelo nelle forme, ma è gustoso e vivace nella composizione e nel colore. La Galleria di Brera possiede una sua notevole *Decapitazione di S. Giovanni Battista*, con piccole figure e ricchi partiti architettonici.

Nel sonetto di Agostino Carracci qualche critico ha voluto vedere tutta

Digitized by Google

una satira contro i pittori senza originalità. Ma l'estetica predicata in quei versi è troppo vicina a quella adottata empiricamente dai tre caposcuola bolognesi — certo con molta intelligenza — perchè possa reggere l'interpretazione d'una burla pura e semplice a carico dei manieristi.

(25) L'idolo di Annibale era il Correggio. Da Parma, nell'aprile del 1580, scriveva al fratello Agostino: « I puttini del Correggio spirano, vivono e ridono con una grazia e verità che bisogna con essi ridere e rallegrarsi. Quel bel vecchione del S. Girolamo (nel *Giorno*) mi è parso più grande e tenero insieme che il S. Paolo (di Raffaello, nella *S. Cecilia*) il quale prima mi pareva un miracolo e adesso mi pare una cosa di legno tanto dura e tagliente! Questo (Correggio) sarà sempre il mio diletto, e Tiziano ».

(26) Ve ne sono alcuni nobilissimi in forma di lunetta, nella Galleria Doria di Roma, con la Fuga in Egitto, l'Assunzione della Vergine, la Visitazione, ecc.

(27) I due fratelli si guastarono però presto. Annibale scriveva in una lettera da Roma al cugino Ludovico: « Agostino, mai contento di quanto io faceva, sempre trovava il pelo nell'uovo e mi rompea la testa, e conducendo di continuo poeti, novellisti e cortigiani sul palco, m'impediva, mi disturbava ed era cagione che non faceva egli, nè lasciava fare agli altri ». Annibale fu coadiuvato in alcune parti dell'opera da gente di poco valore.

(28) Avviso ai pittori odierni che si lagnano dell'esilità delle prebende riservate agli artisti: la colossale decorazione del Palazzo Farnese, che costò otto anni di lavoro (1596-1604), fu pagata ad Annibale Carracci, dal Cardinale Odoardo, *cinquecento scudi d'oro*, — lo stipendio semestrale d'uno *chauffeur*, — oltre « al pane, al vino ed alla provvigione ». E le monete furono pòrte al grande pittore in un sottocoppa, come nei quadri olandesi si porge la mercede alle mondane. Vero segno che nel Seicento v'erano patrizi taccagni come gli arricchiti d'oggi: i quali sono però più scusabili che i signori d'un tempo, avendo ingenti spese di totalizzatore e di benzina... Annibale, l'uomo meno venale della terra, si avvilì molto dell'affronto e cadde in melanconia. Visse gli ultimi anni tormentato dalla gotta e quasi povero. Ebbe splendidi funerali...

(29) Se ne vede un saggio in un bizzarro quadro al Museo Nazionale di Napoli, allusivo con bonomia al realismo brutale del Caravaggio.

(30) Fu dipinto nel 1630, infierendo in Bologna la peste, come un ex-voto della città. Lo si portava in processione durante le epidemie. In basso, tra le nubi che sostengono i santi, si scorge la veduta di Bologna, coi carri e le lettighe che trasportano i cadaveri.

(31) L'ultima parte della vita del Reni fu guastata dalla passione furiosa del gioco. Scrive il Baldinucci: « Spendeva un giorno nell'esercizio dell'arte e dieci nella bisca ». Le sue ultime opere risentono di stanchezza e di mercantilismo.

(32) Il quadro è ora dato da alcuni ad un ignoto fiorentino del '600, e da altri a Giovanni Bilivert, abile allievo del Cigoli. Il Cagnacci lavorò e fece fortuna alla corte di Vienna.

Digitized by Google

(33) Fu pagata... cinquanta scudi! V. il Baldinucci.

(34) I *Quattro Elementi* della Galleria di Torino furono eseguiti per il Cardinale Maurizio di Savoia, che si era innamorato di mitologie simili, di formato minore, dipinte dall'Albani stesso nella Vigna Borghese. I quattro tondi che servirono di modello ai magnifici della Galleria di Torino, si trovano oggi nella Galleria Borghese.

(35) Celebratissimi un giorno il suo grande *Battesimo di Cristo*, nella Pinacoteca di Bologna, e l'*Annunciazione*, nella chiesa di S. Bartolomeo in quella città.

(36) A Pier Francesco Mola viene oggi attribuito da qualcuno uno strano e vigoroso quadro caravaggesco della Galleria di Torino: *Omero cieco che suona il violino*, ritenuto da altri opera del Merisi, o del Ribera, o dello Strozzi, o del Preti...

(37) Era chiamato il *Guercino*, perchè guercio da un occhio, in seguito a convulsioni infantili.

(38) Un altro notevole pittore della scuola dei Carracci, che cercò di contemperare l'idealismo bolognese col realismo e le ombre fosche del Caravaggio, fu *Lionello Spada*, da Bologna (1576-1632), valente discepolo d'Annibale Carracci. D'origine plebea, trattò volentieri scene di zingari, di soldati e di suonatori, con grandi figure, e travestì la storia sacra con un violento realismo. Il suo capolavoro, secondo il Burckhardt, è il *S. Domenico che brucia i libri eretici*, nella chiesa di quel santo in Bologna, collocato di fronte alla *Resurrezione d'un fanciullo*, capolavoro drammatico del Tiarini.

(39) I maggiori maestri della scuola bolognese, cosa che fa loro grandissimo onore, sono quasi tutti d'origine umile: Ludovico Carracci era figlio d'un macellaio; Agostino e Annibale, figli d'un sarto; il Domenichino, d'un calzolaio; il Guercino, d'un carrettiere. Più aristocratica è l'origine di Guido Reni, figlio d'un musico.

(40) *Marte e Venere*, alla Galleria di Modena.

(41) Galleria Spada a Roma.

(42) Rivedremo il nome *Barbieri* in questo libro, dove si parla di Paolo Antonio, fratello minore del Guercino, insigne nelle nature morte. Quel pittore teneva un minuto registro dei quadri che uscivano dallo studio del suo più grande fratello e che si contano a centinaia.

(43) Il padre dei due Procaccini vien detto *Ercole il vecchio*. Ercole Procaccini *il giovane* (1596-1676), nipote e discepolo di Giulio Cesare, fu pur esso discreto pittore. Tenne aperta a sue spese in Milano l'Accademia di nudo.

(44) A Brera la cosa che piacque di più a Wagner, durante la sua visita del 1859, fu, con la *Madonna e S. Antonio* del Van Dyck, il macchinoso *Martirio di S. Stefano* di Daniele Crespi. Vedi *Ma vie* III, 220.

(45) *Giovanni Brueghel*, detto *Velluto* o *dei Velluti* (n. a Bruxelles nel 1568, m. nel 1625), delicatissimo pittore, servì per parecchi anni il Cardinale che lo amava e ammirava. Dopo una breve sosta in Italia, tornato ad An-

Digitized by Google

versa, mantenne carteggio col porporato e continuò a lavorare per lui. L'Ambrosiana è ricchissima di suoi quadretti concepiti con un'immaginazione fiabesca ed eseguiti con un pennello prestigioso. Rappresentava i quattro Elementi, l'entrata nell'Arca, il Paradiso terrestre, i cinque Sensi, il Trionfo di Flora, con una profluvie di uccelli, animali, frutti e fiori, e piccoli paesi dalle lontananze azzurrine. Molte sue pitture si conservano agli Uffizi, alla Gall. Doria di Roma e nella Pinacoteca di Torino.

(46) Il Del Cairo lavorò per Vittorio Amedeo di Savoia. Poi si stabilì a Milano.

(47) La Scuola milanese del '600 annovera ancora un pittore interessante in *Carlo Francesco Nuvoloni*, milanese (1608-1661) che imita ora G. C. Procaccini, ora Guido Reni, e talvolta fa pensare che non gli spiaccia il Caravaggio e che conosca Velazquez. Per volergli bene, bisogna studiarlo nei ritratti isolati o in gruppo, fedeli, dipinti con franchezza, senza ghingheri spagnuoli.

(48) Tale l'immensa tela delle *Nozze di Cana* dell'Accademia di Venezia, che contiene però buon disegno e varietà di motivi, e un notevole sfondo con una chiesa palladiana attorniata da cipressi.

(49) Fu quasi immune da caravaggismo un vivace pittor veronese, *Alessandro Turchi*, detto l'*Orbetto* (1582-1648), allievo del Brusasorci ed eclettico. S'accosta ai Carracci, ma è nordicamento succoso di colore. Visse parecchio a Roma.

(50) Opere principali del Lys in Italia: la *Toeletta di Venere* e l'*Autoritratto* agli Uffizi, la *Visione di S. Gerolamo*, nella chiesa di S. Nicola da Tolentino a Venezia; il *Sacrificio d'Isacco*, nella Galleria Giovanelli a Venezia, ecc.

(51) Prima era stato per quasi nove anni pittore del Duca di Mantova.

(52) Galleria di Dresda. Le tele del Feti sono passate quasi tutte all'estero. Molte *parabole* sono a Dresda. Agli Uffizi c'è un'*Artemisia*; a Pitti la *Dracma perduta* e la *Parabola della vigna*; all'Ambrosiana la *Parabola del seminatore*; nella Gall. Barberini di Roma, il *Banchetto del ricco Epulone*, che sembra un Paolo Veronese rimpicciolito.

(53) Museo di Vienna. È, con la *Dracma perduta* della Galleria di Dresda, il suo capolavoro.

(54) Una *Maddalena* meravigliosa per luce e colore è nella Galleria Doria di Roma.

(55) « È detto il Prete genovese, perchè, uscito dal chiostro sacerdote per dar sussidio alla vecchia madre e ad una sorella nubile, morta la prima, e collocata in matrimonio la seconda, ricusò di tornare fra' Cappuccini; costrettovi poi con la forza, e punito con tre anni di carcere, pur trovò modo di scappar via e di fuggire in Venezia; e quivi, in veste di prete secolare, continuò a star fin che visse ». Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia* - Milano, Bettoni, 1831, vol. XI, p. 107.

(56) Uno dei migliori è il *Cavaliere di Malta* della Galleria di Brera.

Digitized by Google

(57) Nello stile del Padre Pozzo è sensibile una certa influenza del Rubens. Decorò anche la cupola della Badia d'Arezzo e la volta di S. Bartolomeo a Modena. Trascorse gli ultimi anni a Vienna.

(58) Il capolavoro sacro dell'olandese Gherardo delle Notti è, con un magnifico *Presepio*, agli Uffizi, la *Decollazione del Battista*, nella chiesa di S. Maria della Scala a Roma. Fra le sue composizioni profane, quasi tutte a lume di torcia, sono particolarmente notevoli l'*Allegra brigata* degli Uffizi, un *Concerto* alla Galleria Borghese, il *Figliuol prodigo* della Pinacoteca di Monaco, ecc.

(59) Battaglie del Borgognone si ammirano agli Uffizi, nella Galleria Pitti e nella Borghese, e nella Pinacoteca di Torino. Il Courtois si ripetè e cadde sovente nel convenzionale.

(60) L'*Autoritratto* vivissimo di Salvator Rosa agli Uffizi, è probabilmente opera di Lorenzo Lippi.

(61) Molte opere del Susterman a Pitti, agli Uffizi, nella Galleria di Firenze e nella villa di Poggio a Caiano.

(62) Un suo miracoloso gruppo di strumenti musicali si ammira nella Pinacoteca di Brera. Molte opere del Baschenis sono rimaste in raccolte private della Lombardia. Altre hanno presa la via dell'estero.

(63) Inutile ridire che nel Seicento troviamo nature morte in un'infinità di quadri di storia. Orazio Lomi, per esempio, dipingeva mirabilmente i violoncelli e i liuti, e ne colmò le sue tele con l'estasi di S. Cecilia. Nella *Cena di S. Carlo*, capolavoro di Daniele Crespi, la boccia e il pane sono ritratti con estrema finezza.

(64) Al *Gobbo dei Carracci* viene attribuito il celebre *Mangiafagioli* della Galleria Colonna, quasi indubbiamente opera di Annibale Carracci.

(65) Vedi G. Edoardo Mottini, *Pittori fiamminghi e olandesi*, Milano, Soc. Ed. Unitas, 1924.

(66) Il Mengs fu istradato nell'arte dal padre che lo condusse giovinetto a Roma e lo rinchiudeva a studiare nelle Stanze Vaticane. Dipinse presso la corte di Sassonia e poi per Carlo III, a Madrid, mentre in quella reggia operava il Tiepolo. Raggiunta la cinquantina, abbandonò la pittura e scrisse trattati d'estetica.

(67) I Bibbiena lavorarono molto all'estero: Francesco a Vienna, Ferdinando a Barcellona e a Vienna, Giuseppe, suo allievo, presso le corti di Vienna, Dresda e Bayreuth. La *Prospettiva di rovine e di edifizi con macchiette*, di quest'ultimo, nella Galleria di Brera, è un capolavoro di grandiosità e di fantasia.

(68) Il Crespi ebbe in Bologna un'avviatissima scuola: ne uscirono, fra gli altri, il Piazzetta e Pietro Longhi. Trattò con molta vitalità e disinvoltura anche il ritratto.

(69) Curioso vedutista e descrittore della vita veneziana è pure *Michele Marieschi* (m. nel 1743), amante delle impetuose opposizioni d'ombra e di luce, spesso fantastico e romanzesco. Incise anche belle acqueforti.

Digitized by Google

(70) Il Cavallucci lavorò a Roma: nelle opere sacre è classicheggiante e mediocre.

(71) Sebastiano Ricci ebbe un nipote abile paesista, Marco (1673-1729), che fu suo discepolo e cooperatore e che risentì i Fiamminghi, Salvator Rosa e il Magnasco. Era di carattere violento e strambo.

(72) Il povero Piazzetta, spirito poco pratico, morì nella miseria. Fu sepolto a spese di un amico libraio.

(73) « Eseguisce, scriveva un gentiluomo al re di Svezia, un quadro in minor tempo che non occorra ad un altro per macinare i suoi colori ». Ebbe a collaboratori nell'opera immensa che tutta concepì, ma alla cui esecuzione due mani non bastavano, fossero pure le sue, i figli Gian Domenico e Lorenzo, e *Gerolamo Mengozzi Colonna*, abile nel dipingere archi trionfali e capricci architettonici.

(74) Presso l'Ospitale della Pietà, a cui è annessa la chiesa col grandioso soffitto tiepolesco, v'era un famoso Conservatorio musicale per le orfane povere: così si spiega la gran parte fatta alla musica nell'affresco.

(75) Il moretto che nella scena dell'imbarco trattiene un levriere e in quella del convito porta via un piatto, visse in carne ed ossa nella casa del maestro. Si chiamava Aly, e nel 1741 il suo padrone lo fece battezzare.

(76) Nelle pitture d'altare e di cavalletto del Tiepolo regna, come in quelle decorative, e vi è più sensibile, la legge della subordinazione dei particolari all'effetto. Le negligenze, la frettolosità, qualche motivo già adoperato, una certa convenzionalità nei volti e nei gesti, tutto scompare nella travolgente bellezza dell'insieme.

(77) Uno dei migliori è quello in piedi del Procuratore Giovanni Querini, nella Galleria Querini Stampalia di Venezia. Il patrizio è rappresentato sopra un fondo d'architetture, in cappa magna e parruccone, con la faccia altezzosa. Curiosa è una tela del Tiepolo nell'Accademia dei Concordi di Rovigo, raffigurante un'adunanza di cavalieri dell'Ordine di Malta, con più d'un centinaio di figurine, trattate dal maestro con vivace pennello.

(78) Un altro dei precursori del Tiepolo fu in certo senso *Giov. Battista Pittoni*, veneziano (1687-1767), che si crede alunno del Lazzarini e che dipingeva in piccoli quadri la mitologia e la storia sacra con teatralità e fulgore coloristico. La sua opera principale è la gigantesca *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, all'Accademia di Venezia, che sembra il telone d'un teatro barocco.

(79) A Madrid pontificava allora Raffaele Mengs, col suo classicismo di scuola: vi fu certo fra i due un po' di antagonismo, ma non corsero nè intrighi nè minacce nè violenze, come ha preteso qualche storico.

(80) La moglie del Tiepolo, Cecilia Guardi, era sorella del grande pittore Francesco.

(81) Il Tiepolo lasciò anche una trentina d'intagli all'acquaforte in uno stile fantastico a sbattimenti e svolazzi, che evoca la maniera splendida e turbinosa degli affreschi. Quelle incisioni colpirono il genio nascente di Francisco Goya. Il figlio del maestro, Giovan Domenico (n. a Venezia nel

Digitized by Google

1727, m. nel 1804) fu, come ho detto, suo collaboratore nelle grandiose imprese pittoriche di Venezia, di Würzburg e di Madrid. Stabilitosi poi nella città natale, continuò a dipingere con bravura, nello stile del padre. Lasciò squisite acqueforti.

(82) Il Canaletto era figlio d'un pittore di decorazioni teatrali, che lo portò con sè a Roma, quando aveva ventidue anni. In quella città lo impressionarono le prospettive del Pannini. Di ritorno a Venezia, cominciò a lavorare dal vero, gareggiando con vedutisti meno scrupolosi d'osservazione, quali Luca Carlevaris e Marco Ricci, e vincendoli definitivamente. Nel 1750 andò in Inghilterra e vi ebbe grande successo. Fu uno dei primi artisti che si servisse della camera oscura.

(83) Le acqueforti del Canaletto, in numero di 31, apparvero verso il 1745, col titolo: « *Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate da Antonio Canal e da esso intagliate e poste in prospettiva* ». Sono limpidissime e luminose evocazioni di Venezia, di Padova, di Mestre, dei paesi sul Brenta, rovine fantastiche, paesaggi composti con motivi veneziani o classici su fondi montuosi. Furono riprodotte con preziosa esattezza, in scala ridotta, nel 1912, dall'editore Perche di Parigi.

(84) *Venise au XVIII siècle*. Perrin, 1914.

(85) Era figlio d'un umile tagliapietre.

(86) La prima edizione è del 1745, uscita in Roma. La seconda, del 1760, è modificata, completata e accresciuta: soprattutto caricata nei contrasti di luce.

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

Quest'appendice bibliografica è ben lungi dall'essere completa. Non ho inteso già di tracciare con essa un quadro dell'immensa letteratura sul periodo artistico che è oggetto del libro, bensì di consigliare qualche lettura essenziale. L'ordine delle opere segue il tracciato storico del libro.

VASARI (G.), *Le Vite degli eccellenti pittori, scultori ed architetti.* — Firenze, 1568 (Edizione con le note di G. Milanesi. — Firenze, Sansoni, 1878-85).

LANZI (L.), *Storia pittorica dell'Italia.* — Milano, Bettoni, 1831.

BLANC (C.), *Les Peintres célèbres.* École italienne. — Parigi, 186..?

GAUTIER (T.), *Voyage en Italie.* — Parigi, Fasquelle.

TAINE (H.), *Voyage en Italie.* — Parigi, Hachette.

PATER (W.), *La Renaissance.* Trad. dall'inglese. — Parigi, Payot.

CROWE E CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia,* ed. italiana. — Firenze, 1875 e segg.

LERMOLIEFF (J.), *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Trad. dal tedesco. — Bologna, Zanichelli, 1886.

MÜNTZ (E.), *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* — Parigi, Hachette, 1890-95.

BURCKHARDT (J.), *La Civiltà italiana del Rinascimento.* Trad. italiana. — Firenze, Sansoni.

BURCKHARDT e BODE, *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie.* Trad. francese. — Parigi, Firmin-Didot.

WÖLFFLIN (H.), *L'art classique.* Trad. francese. — Parigi, Renouard, 1911.

VENTURI (A.), *La Galleria Crespi in Milano.* — Milano, Hoepli, 1900.

DE RINALDIS (A.), *Catalogo della Pinacoteca di Napoli.* — Napoli, Richter, 1911.

MALAGUZZI-VALERI (F.), *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera.* — Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche.

VENTURI (A.), *Storia dell'arte italiana.* La pittura del Quattrocento (4 vol.). La pittura del Cinquecento (sono usciti finora 2 volumi). — Milano, U. Hoepli.

Digitized by Google

MICHEL (A.), *Histoire de l'art.* Tome IV-1: La Renaissance en Italie. — Parigi, Colin.
SPRINGER-RICCI, *Manuale di Storia dell'Arte.* Parte III e IV. — Bergamo, Ist. d'Arti Grafiche.
FAURE (E.), *Histoire de l'art.* Vol. III e IV. — Parigi, Crès, 1924.
MUTHER (R.), *Geschichte der Malerei.* — Berlino, Chryselius, 1926.
BUSCAROLI (R.), *Le fonti dell'arte pura e l'arte italiana.* — Milano, ed. « Popolo e Arte », 1922.
MÜNTZ (E.), *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant.* — Parigi, Hachette, 1899.
SOLMI (E.), *Leonardo da Vinci.* — Firenze, Barbera, 1900.
MALAGUZZI-VALERI (F.), *La Corte di Lodovico il Moro.* Vol. II e III. — Milano, Hoepli.
SÉAILLES (G.), *Léonard de Vinci: l'artiste et le savant.* — Parigi, Plon, 1892.
VENTURI (A.), *Leonardo da Vinci pittore.* — Bologna, Zanichelli, 1920.
MÜNTZ (E.), *Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps.* — Parigi, Hachette, 1881.
CROWE e CAVALCASELLE, *Raffaello, vita e opere.* — Firenze, Le Monnier, 1884.
PASSAVANT (I. D.), *Raffaello d'Urbino e il padre suo G. Santi.* Trad. ital. — Firenze, Le Monnier, 1899.
KNACKFUSS (H.), *Raffael.* — Lipsia, Velhagen.
VENTURI (A.), *Raffaello.* — Roma, Calzone, 1920.
SERRA (L.), *Raffaello.* — Milano, Alfieri e Lacroix.
RICCI (C.), *Raffaello.* — Milano, Treves, 1926.
FOCILLON (H.), *Raphael.* — Parigi, Nilsson.
CONDIVI (A.), *Vita di M. Buonarroti,* unita alle *Rime e Lettere* di M. B. — Firenze, Barbera, 1924.
JUSTI (C.), *Michelangelo.* — Lipsia, 1900.
THODE (H.), *Michelangelo und das Ende der Renaissance.* — Berlino, Grote, 1902.
ROLLAND (R.), *Michel-Ange.* — Parigi, Plon.
ROLLAND (R.), *Vie de Michel-Ange.* — Parigi, Hachette.
VENTURI (A.), *Michelangelo* (profilo). — Roma, Formiggini, 1925.
VENTURI (A.), *La Cappella Sistina.* — Roma, Olschki, 1926.
VENTURI (A.), *Michelangelo.* — Roma, « Valori plastici », 1926 (splendide tavole).
CARPI (P.), *Giulio Romano.* — Firenze, Alinari.
DIMIER (L.), *François Primatice, sa vie et ses ouvrages.* — Parigi, Leroux, 1900.
SCHLEGEL (L.), *Andrea Solario.* — Milano, Alfieri-Lacroix, 1913.
BELTRAMI (L.), *I dipinti di Bernardino Luini alla villa « Pelucca ».* — Milano, Allegretti, 1911.
GAUTHIEZ (P.), *Luini.* — Parigi, Laurens.
COLOMBO (G.), *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari.* — Torino, Bocca, 1881.
HALSEY (E.), *Gaudenzio Ferrari.* — Londra, 1904.

Digitized by Google

FACCIO (C.), *G. Antonio Bazzi (il Sodoma)*. — Vercelli, Gallardi e Ugo, 1902.
SEGARD (A.), *G. A. Bazzi dit le Sodoma*. — Parigi, Floury, 1910.
GIELLY (L.), *Le Sodoma*. — Parigi, Plon-Nourrit.
SCHIAPARELLI (A.), *La Casa fiorentina e i suoi arredi nei sec. XIV e XV*. — Firenze, Sansoni, 1908.
BERENSON (B.), *The Florentine Painters of the Renaissance*. — Londra, 1909.
GRUYER (G.), *Fra' Bartolomeo et M. Albertinelli*. — Parigi, Librairie de l'art.
KNAPP (F.), *Andrea del Sarto*. — Lipsia, Velhagen.
GAMBA (C.), *Il Pontormo*. — Firenze, Alinari.
TINTI (M.), *Il Bacchiacca*. — Firenze, Alinari.
ALAZARD (J.), *Le Portrait florentin de Botticelli à Bronzino*. — Parigi. Laurens, 1924.
SCHULTZE (H.), *Die Werke Angelo Bronzinos*. — Strasburgo, 1911.
TINTI (M.), *Il Bronzino*. — Firenze, Alinari.
RICCI (C.), *A. Allegri da Correggio*. — Londra, 1896.
GRONAU (G.), *Correggio*. — Stoccarda, 1907.
THODE (H.), *Correggio*. — Lipsia, Velhagen.
VENTURI (A.), *Il Correggio*. — Roma, Stock, 1926.
FRÖHLICH-BUM (L.), *Parmigianino und der manierismus*. — Vienna, Schroll, 1921.
RIDOLFI (C.), *Le Meraviglie dell'arte*, ovvero *Le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*. — Venezia, 1648. — Ristamp. dal Von Hadeln a Berlino, nel 1914.
BOSCHINI (M.), *La Carta del navigare pitoresco*. — Venezia, 1660.
BOSCHINI (M.), *Le Miniere della pittura Veneziana*. — Venezia, 1664.
ZANETTI (A. M.), *Della pittura Veneziana*. — Venezia, 1771.
CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting in the North Italy*. — Londra, 1871.
RUSKIN (J.), *Venezia*. Trad. Maria Pezzè-Pascolato. — Firenze, Barbera.
BERENSON (B.), *The Venetian painters of the Renaissance*. — New York e Londra, 1897.
MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata*. — Bergamo, Ist. d'Arti Grafiche, 1925-26.
GRONAU (G.), *Die Künstlerfamilie Bellini*. — Lipsia, Velhagen.
JUSTI (L.), *Giorgione*. — Berlino, Bard, 1908.
BOEHN (M. von), *Giorgione und Palma Vecchio*. — Lipsia, Velhagen.
VENTURI (Lionello), *Giorgione e il Giorgionismo*. — Milano, Hoepli, 1913.
DREYFOUS (G.), *Giorgione*. — Parigi, Alcan, 1914.
CROWE e CAVALCASELLE, *Tiziano*. Trad. ital. — Firenze, Le Monnier.
GRONAU (G.), *Tizian*. — Berlino, 1900.
LAFENESTRE (G.), *La vie et l'oeuvre de Titien*. — Parigi, Hachette, 1909.
HAMEL (M.), *Titien*. — Parigi, Laurens, 1903.
FISCHEL (O.), *Titien, l'oeuvre du maître*. Ed. francese. — Hachette, 1911.
KNACKFUSS (H.), *Tizian*. Lipsia, Velhagen.
BASCH (V.), *Titien*. — Parigi, Librarie française, 1919.

Digitized by Google

HOURTICQ (L.), *La Jeunesse de Titien.* — Parigi, Hachette, 1919.
BERENSON (B.), *Lorenzo Lotto.* — Londra, 1907.
MOLMENTI (P.), *Il Moretto da Brescia.* — Firenze, Bemporad, 1898.
NICODEMI (G.), *Moretto da Brescia.* — Firenze, Alinari.
LOCATELLI MILESI (A.), *La Collezione dei Conti Moroni a Bergamo* (notizie su G. B. Moroni). — Riv. *Dedalo*, n.° IX, anno III, febbraio 1923.
BERNARDINI (G.), *Sebastiano del Piombo.* — Bergamo, Ist. d'Arti Grafiche.
MEISSNER (F. H.), *Veronese.* — Lipsia, Velhagen, 1897.
FORATTI (A.), *Paolo Veronese nelle ville del Veneto.* — Riv. *Rassegna d'arte antica e moderna*, N. 3 del 1914.
THODE (H.), *Tintoretto.* — Lipsia, Velhagen.
OSMASTON (P. B.), *The art and genius of Tintoret.* — Londra, 1915.
SOULIER (G.), *Le Tintoret.* — Parigi, Laurens.
WALDMANN (E.), *Tintoretto. Sein Leben. Seine Werke.* — Berlino, 1921.
BERCKEN (E. Von der), e MEYER (A. L.), *Jacopo Tintoretto.* — Monaco, 1923.
PITTALUGA (M.), *Il Tintoretto.* — Bologna, Zanichelli, 1925.
TROTTMANN (E.), *Zür Kunst der Bassani.* — Strasburgo, 1907.
GRUYER (G.), *L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este.* — Parigi, Nourrit, 1897.
MENDELSSOHN (H.), *Das Werk der Dossi.* — Monaco, 1921.
BELLORI (G. P.), *Le Vite dei pittori, scultori e architetti moderni.* — Roma, 1672.
BALDINUCCI (F.), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua.* — Firenze, 1681-1728.
OIETTI (U.), DAMI (L.), TARCHIANI (N.), *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti.* — Milano, Bestetti e Tummineli, 1924.
COSTANTINI (V.), *Il Seicento e la sua pittura*, parte I. — Milano, Morreale, 1926.
GIGLIOLI (Gio. H.), *Giovanni da S. Giovanni.* — Firenze, Alinari.
ROUCHÈS (G.) *Le Caravage.* — Parigi, Alcan, 1920.
PATRIZI (M. L.), *Un pittore criminale: il Caravaggio.* — Recanati, 1921.
VENTURI (Lionello), *Caravaggio.* — Roma, Bibl. d'Arte illustrata, 1921.
MARANGONI (M.), *Il Caravaggio.* — Firenze, Battistelli, 1922.
LAFOND (P.), *Ribera e Zurbaran.* — Parigi, Laurens.
MAYER (A.), *Jusepe de Ribera, lo « Spagnoletto ».* — Lipsia, Hiersemann, 1923.
LONGHI (R.), *Mattia Preti.* — Riv. *La Voce*, Ottobre del 1913.
PETTORELLI (A.), *Salvator Rosa.* — Torino, Celanza, 1924.
DE RINALDIS (A.), *Cavallino.* — Roma, Bibl. d'Arte illustrata, 1921.
PETRACCONE (E.), *Luca Giordano.* — Napoli, Ricciardi, 1919.
DE RINALDIS (A), *Luca Giordano.* — Firenze, Alinari.
MALVASIA (C. C.), *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi.* — Bologna, 1678.
FORATTI (A.), *I Carracci nella teoria e nella pratica.* — Città di Castello, Lapi, 1913.

Digitized by Google

BOEHN (A. von), *Guido Reni.* — Lipsia, Velhagen.
MALAGUZZI-VALERI (F.), *G. Reni.* — Firenze, Alinari.
SERRA (L.), *D. Zampieri, detto il Domenichino.* — Roma, Calzone, 1909.
MARANGONI (M.), *Il vero Guercino.* — Riv. *Dedalo,* Giugno e Luglio 1920.
MARANGONI (M.), *Il Guercino.* — Firenze, Alinari.
OLDENBOURG (R.), *Giovanni Lys.* — Roma, Bibl. d'Arte illustrata, 1921.
OLDENBOURG (R.), *Domenico Feti.* — Roma, c. s.
FIOCCO (G.), *Bernardo Strozzi.* — Roma, c. s.
GROSSO (O.), *Bernardo Strozzi a Genova.* — Riv. *Emporium,* Giugno 1923.
HOOGEWERFF (G. J.), *Gherardo delle Notti.* — Roma, c. s., 1924.
NICODEMI (G.), *Il Morazzone.* — Riv. *Emporium,* dell'Agosto 1926.
RICCI (C.), *I Bibbiena.* — Milano, Alfieri-Lacroix.
VOSS (H.), *G. M. Crespi.* — Roma, Bibl. d'Arte illustrata.
FERRI (A.), *Magnasco.* — Roma, c. s.
COLASANTI (A.), *Volte e soffitti italiani.* — Milano, Bestetti e Tumminelli, 1926.
GROSSO (O.), *Decoratori genovesi del '600 e '700.* — Roma, c. s.
MONNIER (P.), *Venise au XVIII siècle.* — Parigi, Perrin, 1914.
RAVÀ (A.), *G. B. Piazzetta.* — Firenze, Alinari, 1921.
MOLMENTI (P.), *G. B. Tiepolo.* — Milano, Hoepli, 1904.
MEISSNER (F. H.), *Tiepolo.* — Lipsia, Velhagen.
UZANNE (O.), *Les deux Canaletto.* — Parigi, Laurens.
RAVÀ (A.), *P. Longhi.* — Firenze, Alinari, 1923.
FIOCCO (G.), *F. Guardi.* — Firenze, Battistelli, 1923.
MALAMANI (V.), *Rosalba Carriera.* — Bergamo, Ist. d'Arti Grafiche.
HERMANIN (F.), *G. B. Piranesi.* — Torino, Celanza, 1915.
MUÑOZ (A.), *G. B. Piranesi.* — Milano, Bestetti e Tumminelli, 1920.
MORAZZONI (G.), *G. B. Piranesi architetto e incisore.* — Milano, Alfieri e Lacroix.

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE DEGLI ARTISTI CITATI

Abbate (Niccolò dell') 132, 482 (nota 24).
Agnolo (Andrea d'), detto *Andrea del Sarto*, 170 e segg.
Albani (Francesco) 408, 419.
Albertinelli (Mariotto) 169.
Aliense, v. Vassilacchi.
Allegri (Antonio), detto il *Correggio*, 190 e segg.
Allori (Alessandro) 480 (nota 4).
Allori (Cristofano) 372.
Amerighi, v. Merisi.
Amigoni (Jacopo) 460.
Arpino (Cavaliere d'), v. Cesari.

Bacchiacca, v. Ubertini.
Baciccio, v. Gaulli.
Badile (Antonio) 290, 307.
Bagnacavallo, v. Ramenghi.
Baldovinetti (Alessio) 111 (nota 14).
Bambocciate (Michelangelo delle), v. Cerquozzi.
Bamboccio, v. Van Laer.
Barbarelli (Giorgio), detto *Giorgione* o *Zorzi da Castelfranco*, 211 e segg., 233.
Barbieri (Giov. Francesco), detto il *Guercino*, 421 e segg.
Barbieri (Paolo Antonio) 448.
Barocci o Baroccio, v. Fiori.
Bartolomeo (Fra'), v. Porta (della).
Baschenis (Evaristo) 448.
Bassano, v. Ponte (da).
Batoni (Pompeo) 453.
Battaglie (Michelangelo delle), v. Cerquozzi.
Battistello, v. Caracciolo.
Bazzi (Giov. Antonio), detto il *Sodoma*, 157 e segg.
Beaumont (Claudio) 455.
Beccafumi (Domenico), detto il *Mecherino*, 165.
Bella (Stefano della) 444.
Bellini (Gentile) 232.
Bellini (Giovanni), detto il *Giambellino*, 233, 235.
Bellotto (Bernardo) 470.
Benedetti (Andrea) 448.
Benvenuti (Gio. Batt.), detto l'*Ortolano*, 338.
Berrettini (Pietro), detto *Pietro da Cortona*, 440.
Bertoldo (scultore) 96.
Betti (Bernardino), detto *Pinturicchio*, 55, 113 (nota 31).
Bianchi Ferrari (Francesco) 190.
Bibbiena, v. Galli Bibbiena.
Bigari (Vittorio Maria) 455.
Bigi (Francesco), detto il *Franciabigio*, 185.
Bigordi (Domenico), detto il *Ghirlandaio*, 95.
Bigordi (Ridolfo), detto *Ridolfo Ghirlandaio*, 184.
Bilivert (Giovanni) 483 (nota 32).
Bloemen (Francesco van), detto l'*Orizzonte*, 458.
Boltraffio o Beltraffio (Giov. Antonio) 42, 136.
Bonifacio Veronese, v. Pitati (dei).
Bononi (Carlo) 339.
Bonvicino (Alessandro), detto il *Moretto da Brescia*, 286.

Digitized by Google

Bonzi (Paolo), detto il *Gobbo dei Carracci*, 450.
Bordone (Paris) 297.
Borgognone, v. Courtois.
Botticelli, v. Filipepi.
Bramante (Donato) 343 (nota 3).
Bramantino, v. Suardi.
Brueghel (Abramo) 450.
Brueghel (Giovanni), detto *Velluto*, 484 (nota 45).
Bril (Paolo) 425.
Bronzino (Angelo), v. Tori.
Bronzino (Alessandro), v. Allori.
Brusasorci, v. Ricci (Domenico).
Bugiardini (Giuliano) 184.
Buonaccorsi (Pietro), detto *Pierin del Vaga*, 126.
Buonarroti (Michelangelo) 11 e segg. 47, 82, 95 e segg., 341.
Busi (Giovanni de'), detto *Cariani*, 290.

Cagnacci, v. Canlassi.
Cairo (Francesco del), detto il *Cavaliere del Cairo*, 432.
Calabrese (il Cavalier), v. Preti.
Calcar (Giov. Stefano van) 352 (nota 86).
Caldara (Polidoro), detto *Polidoro da Caravaggio*, 114 (nota 48), 127.
Caliari (Paolo), detto *Paolo Veronese*, 299 e segg.
Caliari (Benedetto) 310, 355 (nota 108).
Callot (Giacomo) 444.
Calvaert (Dionigi), detto *Dionisio Fiammingo*, 407.
Calvi (Lazzaro) 405.
Cambiaso (Luca) 405.
Campagnola (Domenico) 347 (nota 38).
Campi (Giulio) 428.
Campi (Bernardino) 429.
Canal o Canale (Antonio), detto il *Canaletto*, 469, 487 (nota 82).
Canaletto, v. Canal.
Canlassi (Guido), detto *Cagnacci*, 416.
Cantarini (Simone), detto *Simone da Pesaro*, 416.
Cappuccino Genovese, v. Strozzi.
Caracciolo (Giov. Battista), detto il *Battistello*, 396.
Caravaggio, v. Merisi.
Caravaggio (Polidoro da), v. Caldara.
Carbone (Gio. Bernardo) 406, 448.
Cardi (Lodovico), detto il *Cigoli*, 372.
Cariani, v. Busi (de).
Carlevaris (Luca) 458.
Carlone (Giov. Battista) 407.
Carlone (Giovanni) 407.
Caroto (Giov. Francesco) 290.
Carpi (Gerolamo da) 339.
Carracci (Agostino) 408 e segg.
Carracci (Annibale) 408 e segg., 443, 445.
Carracci (Lodovico) 408 e segg.
Carriera (Rosalba) 476.
Carrucci (Jacopo), detto il *Pontormo*, 186.
Castello (Bernardo) 405.
Castello (Valerio) 405.
Castiglione (Giov. Benedetto), detto il *Grechetto*, 406, 451.
Cavalier d'Arpino, v. Cesari.
Cavallino (Bernardo) 402.
Cavallucci (Antonio) 460.
Cavazzola, v. Morando.
Cavedoni (Jacopo) 420.
Cerano, v. Crespi (G. Batt.).
Cerquozzi (Michelangelo), detto *Michelangelo delle Battaglie* o *delle Bambocciate*, 444.
Cesari (Giuseppe), detto il *Cavalier d'Arpino*, 368.
Chimenti (Jacopo) 372, 373.
Cignani (Carlo) 420.
Cigoli, v. Cardi Lodovico.
Cioni (Andrea de'), detto *Andrea del Verrocchio*, 28, 35.
Cittadini (Pier Francesco) 447.
Clovio (Giulio) 130.
Corenzio (Belisario) 481 (nota 15).
Correggio, v. Allegri.
Cortona (Pietro da), v. Berrettini.
Costa (Lorenzo) 191.
Courtois (Giacomo), detto il *Borgognone*, 444.
Credi (Lorenzo di) 29.
Crespi (Daniele) 430.

Digitized by Google

Crespi (Giov. Battista), detto il *Cerano*, 430.
Crespi (Giuseppe Maria), detto lo *Spagnuolo*, 455.

Dolci (Carlo) 391, 447.
Domenichino, v. Zampieri.
Dossi, v. Luteri.
Dughet (Gaspare), detto *Pussino* o *Le Guaspre*, 425.
Dürer (Alberto) 32, 348 (nota 46).
Dyck (Antonio van) 405.

Elsheimer (Adamo) 425.

Falca (Alessandro), detto *Longhi*, 475.
Falca (Pietro), detto *Longhi*, 474.
Falcone (Aniello) 395.
Fattore, v. Penni.
Fattorino (del), v. Porta (della).
Ferrari (Gaudenzio) 150 e segg.
Ferrari (Gregorio de) 407.
Ferri (Ciro) 441.
Feti (Domenico) 434, 443.
Fiasella (Domenico) 405.
Filipepi (Sandro), detto Botticelli ,29
Fiori (Federico), detto il *Baroccio*, 368.
Fiori (Mario dei), v. Nuzzi.
Fontana (Lavinia) 447.
Fontana (Prospero) 407.
Fracanzano (Francesco) 395.
Franceschini (Baldassarre), detto il *Volterrano*, 373.
Franceschini (Marcantonio) 424.
Franciabigio, v. Bigi.
Francucci (Innocenzo), detto *Innocenzo da Imola*, 126, 343 (nota 1).
Fra' Bartolomeo o il Frate, v. Porta (della).
Fumiani (Giannantonio) 440.
Fungai (Bernardino) 164.
Furini (Francesco) 373.

Galgario (Fra'), v. Ghislandi.
Galliari (Bernardino) 455.
Galli Bibbiena (i) 454.
Gargiulo (Domenico), detto *Micco Spadaro*, 400.
Garofalo o Garofolo, v. Tisi.
Gaulli (Giov. Battista), detto il *Baciccio*, 406, 438, 448.
Gelée o Gellée (Claudio), detto *Claudio di Lorena*, 425, 445.
Gennari (Benedetto), detto il *Vecchio*, 421.
Gennari (Benedetto), detto il *Giovane*, 424.
Gentileschi, v. Lomi.
Gessi (Francesco) 416.
Ghirlandaio, v. Bigordi.
Ghislandi (Vittore), detto *Fra' Galgario*, 459.
Giampietrino, v. Rizzi.
Giordano (Luca) 403, 450.
Giorgione, v. Barbarelli.
Giovanni da S. Giovanni, v. Mannozzi.
Giovenone (Gerolamo) 344 (nota 12).
Giulio Romano, v. Pippi.
Gobbo dei Carracci, v. Bonzi.
Granacci (Francesco) 185.
Grechetto, v. Castiglione.
Greco, v. Theotocopuli.
Guardi (Francesco) 471.
Guaspre (le), v. Dughet.
Guercino, v. Barbieri.

Herrera (Francisco) 450.
Honthorst (Gherardo), detto *Gherardo delle Notti*, 425, 486 (nota 58).

Imola (da), v. Francucci.

Laer (Pietro van), detto il *Bamboccio*, 425, 443.
Lanfranco (Giovanni) 419.
Lanino (Bernardino) 344 (nota 15).
Lazzarini (Gregorio) 468.
Leonardo da Vinci, v. Vinci.
Licinio (Bernardino), detto *Pordenone*, 353 (nota 89).
Lippi (Lorenzo) 374.
Lissandrino, v. Magnasco.
Locatelli (Andrea) 459.
Lomazzo (Giov. Paolo) 344 (nota 15).
Lomi (Artemisia), detta *Art. Gentileschi*, 428.
Lomi (Orazio), detto il Gentileschi, 405, 427.

Digitized by Google

Londonio (Francesco) 458.
Longhi, v. Falca.
Lorenese (Claudio), v. Gelée.
Lorrain (Claudio), v. Gelée.
Lotto (Lorenzo) 281.
Luciani (Sebastiano), detto *Fra' Sebastiano del Piombo*, 76, 84, 114 (nota 46), 291.
Luini (Bernardino) 139 e segg.
Luteri (Battista), detto *Battista Dossi*, 334.
Luteri (Giovanni), detto il *Dosso* o *Dosso Dossi*, 326 e segg.
Luti (Benedetto) 447.
Luzzi (Pietro), detto il *Morto da Feltre*, 346 (nota 37).
Lys (Giovanni) 433.

Magnasco (Alessandro), detto il *Lissandrino*, 456.
Mannozzi (Giovanni), detto *Giovanni da San Giovanni*, 374.
Mantegna (Andrea) 190, 191.
Maratta (Carlo) 426, 453.
Marconi (Rocco) 284.
Marieschi (Michele) 486 (nota 69).
Mario dei Fiori, v. Nuzzi.
Mazzola (Francesco), detto il *Parmigianino*, 204.
Mazzolino (Ludovico) 338.
Mazzucchelli (Pier Francesco), detto il *Morazzone*, 431.
Mecherino, v. Beccafumi.
Meldolla (Andrea), detto *Schiavone*, 352 (nota 86).
Mengozzi Colonna (Gerolamo) 466, 487 (nota 73).
Mengs (Antonio Raffaello) 453, 486 (nota 66).
Merisi (Michelangelo), detto il *Caravaggio*, 376 e segg.
Micco Spadaro, v. Gargiulo.
Michelangelo, v. Buonarroti.
Michieli (Andrea), detto *Andrea Vicentino*, 323.
Mola (Pier Francesco) 420, 484 (nota 36).
Monrealese, v. Novelli.
Morando (Paolo), detto il *Cavazzola*, 290.
Morazzone, v. Mazzucchelli.
Moretto da Brescia, v. Bonvicino.
Moro, v. Torbido.
Morone (Francesco) 290.
Moroni (Giov. Battista) 288.
Morto da Feltre, v. Luzzi.

Negretti (Jacopo), detto *Palma il Vecchio*, 221 e segg.
Negretti (Jacopo), detto *Palma il Giovane*, 349 (nota 55), 433.
Notti (Gherardo delle), v. Honthorst.
Novelli (Pietro), detto il *Monrealese*, 400.
Nuvoloni (Carlo Francesco) 447, 485 (nota 47).
Nuzzi (Mario), detto *Mario de' Fiori*, 449.

Occiono (Marco d') 136.
Orbetto, v. Turchi.
Orizzonte, v. van. Bloemen.
Orsi (Lelio) 206.
Ortolano (l'), v. Benvenuti.

Pacchia (Girolamo del) 164.
Pacchiarotto (Giacomo) 164.
Padovanino, v. Varotari.
Palma, v. Negretti.
Palma (Antonio), detto *Bonifacio Veneziano*, 354 (nota 93).
Pannini (Giov. Paolo) 454.
Parmigianino, v. Mazzola.
Pellegrino da S. Daniele, 283.
Pennacchi (Girolamo), detto *Girolamo da Udine*, 284.
Pennacchi (Pier Maria) 283.
Penni (Gianfrancesco), detto il *Fattore*, 127.
Perugino, v. Vannucci.
Peruzzi (Baldassarre) 127, 164.
Piazzetta (Giov. Battista) 461.
Pinturicchio, v. Betti.
Piola (Domenico) 407.
Piola (Pellegro) 482 (nota 23).
Piombo (Sebastiano del), v. Luciani.
Pippi (Giulio), detto *Giulio Romano*, 93, 94, 114 (nota 40), 126, 128.
Piranesi (Giov. Battista) 477.
Pistoia (Fra' Paolino da) 168.

Digitized by Google

Pitati (Bonifacio dei), detto *Bonifacio Veronese*, 294.
Pittoni (Giov. Battista) 487 (nota 78).
Poccetti (Bernardino) 373.
Pomarancio o delle Pomarance, v. Roncalli.
Ponte (Francesco da), detto *Francesco Bassano*, 322, 323.
Ponte (Jacopo da), detto *Jacopo Bassano*, 322, 323.
Ponte (Leandro da), detto *Leandro Bassano*, 322, 323.
Pontormo, v. Carrucci.
Pordenone, v. Licinio.
Pordenone, v. Regillo.
Porpora (Carlo) 450.
Porta (Bartolomeo o Baccio della), detto il *Frate da S. Marco*, 57, 165 e segg., 348 (nota 46).
Poussin (Nicola) 425.
Pozzo (padre Andrea) 439.
Predis (Ambrogio de) 111 (nota 18), 136.
Prete Genovese, v. Strozzi.
Preti (Mattia), detto il *Cavalier Calabrese*, 401.
Primaticcio (Francesco) 130.
Procaccini (Camillo) 429.
Procaccini (Ercole), detto il *Giovane*, 429, 484 (nota 43).
Procaccini (Giulio Cesare) 429.
Pussino, v. Dughet.

Quercia (Jacopo della) 97.

Raffaello, v. Sanzio.
Raimondi (Marcantonio) 99.
Ramenghi (Bartolomeo), detto il *Bagnacavallo*, 126, 343 (nota 1).
Recco (Giuseppe) 450.
Regillo (Giov. Antonio), detto il *Pordenone*, 283.
Reni (Guido) 408, 413 e segg.
Ribera (Giuseppe), detto lo *Spagnoletto*, 391 e segg.
Ricamatore (Giovanni), detto *Giov. da Udine*, 93, 127.
Ricci (Domenico), detto il *Brusasorci*, 290.
Ricci (Marco) 487 (nota 71).
Ricci (Sebastiano) 461.
Ricciarelli (Daniele), detto *Daniele da Volterra*, 109, 364.
Rinaldo Mantovano, 129.
Rizzi (Gian Pietro), detto *Giampietrino* 136.
Roberti (Ercole de) 331.
Robusti (Domenico), detto *Domenico Tintoretto*, 320, 359 (nota 132).
Robusti (Jacopo), detto il *Tintoretto*, 311 e segg.
Romanelli (Giov. Francesco) 441.
Romanino (Gerolamo) 285.
Romano (Giulio), v. Pippi.
Roncalli (Cristofano), detto il *Pomarancio* o *delle Pomarance*, 367.
Roncelli (Giuseppe) 458.
Rosa (Salvatore) 397 e segg., 446.
Rosselli (Matteo) 373.
Rossi (Francesco de'), detto il *Salviati*, 185, 365.
Rossi (Giov. Battista de') detto il *Rosso Fiorentino*, 131, 184.
Rosso (il), v. Rossi (Giov. Battista de').
Rubens (Pier Paolo) 406.
Ruoppolo (Battista) 450.

Sabbatini (Andrea), detto *Andrea da Salerno*, 127.
Sacchi (Andrea) 420, 426.
Sala (Andrea) detto il *Salaino* 111 (nota 10), 343 (nota 5).
Salaino, v. Sala.
Salerno (Andrea da), v. Sabbatini.
Salvi (Giov. Battista), detto il *Sassoferrato*, 390.
Salviati, v. Rossi (de').
San Daniele, v. Pellegrino (da).
San Giovanni (Giovanni da), v. Mannozzi.
San Marco (Fra' Bartolomeo da), v. Porta (della).
Santi di Tito, v. Tito.
Santi (Giovanni) 54.
Sanzio o Santi (Raffaello) 11 e segg., 54 e segg., 340.
Saraceni (Carlo) 433.
Sarto (Andrea del), v. d'Agnolo.
Sassoferrato, v. Salvi.

Digitized by Google

Savoldo (Giov. Gerolamo) 284.
Scarsella (Ippolito), detto *Scarsellino*, 339.
Scarsellino, v. Scarsella.
Schedoni o Schedone (Bartolomeo) 371.
Schiavone, v. Meldolla.
Semino (Andrea ed Ottavio) 405.
Sesto (Cesare da) 136.
Signorelli (Luca) 97.
Sirani (G. Andrea) 417.
Sirani (Elisabetta) 417.
Sodoma, v. Bazzi.
Sogliani (Giov. Antonio) 168.
Solario (Andrea) 137.
Solario (Antonio), detto lo *Zingaro* o il *Gobbo*, 139.
Solimena (Francesco) 453.
Spada (Lionello) 484 (nota 38).
Spadaro (Micco), v. Gargiulo.
Spagnoletto, v. Ribera.
Spagnuolo, v. Crespi (Giuseppe Maria).
Spanzotti (Martino) 344 (nota 16).
Stanzioni (Massimo) 397.
Strozzi (Bernardo), detto il *Prete Genovese* o il *Cappuccino*, 406, 436, 443.
Suardi (Bartolomeo), detto il *Bramantino*, 343 (nota 3).
Susterman (Giusto) 447.

Tempesta (Antonio) 367.
Theotocopuli (Domenico), detto il *Greco*, 324.
Tiarini (Alessandro) 420.
Tibaldi (Pellegrino) 482 (nota 24).
Tiepolo (Giov. Battista) 463 e segg.
Tiepolo (Giov. Domenico) 487 (nota 81).
Tintoretto, v. Robusti.
Tisi (Benvenuto), detto *Garofalo* o *Garofolo*, 335 e segg.
Tito (Santi di) 372.
Tiziano, v. Vecelli o Vecellio.
Torbido (Francesco), detto il *Moro*, 290.
Tori (Angelo), detto il *Bronzino*, 188, 367.
Turchi (Alessandro), detto l'*Orbetto*, 485 (nota 49).

Ubertini (Francesco), detto il *Bacchiacca*, 187.
Udine (Giovanni da), v. Ricamatore.

Vaccaro (Andrea) 397.
Vaga (Pierin o Perin del), v. Buonaccorsi.
Valentin (Mosè) 425.
Vannucci (Pietro), detto il *Perugino*, 29, 54.
Vanvitelli, v. Wittel (van).
Varotari (Alessandro), detto il *Padovanino*, 433.
Vasari (Giorgio) 185, 365.
Vassilacchi (Antonio), detto l'*Aliense*, 323.
Vecelli o Vecellio (Tiziano) 225 e segg.
Velluto v. Brueghel (Giovanni).
Venusti (Marcello) 110 (nota 2), 119 (nota 70).
Veronese (Bonifacio), v. Pitati (dei).
Veronese (Paolo), v. Caliari.
Verrocchio (Andrea del), v. Cioni.
Vicentino, v. Michieli.
Vinci (Leonardo da) 11 e segg., 28 e segg., 340.
Viti o della Vite (Timoteo) 54, 68.
Volterra (Daniele da), v. Ricciarelli.
Volterrano, v. Franceschini (Baldassarre).
Vos (Martino de) 324.

Wittel (Gaspare van), detto *Vanvitelli* o *Gaspare degli Occhiali*, 458.

Zais (Giuseppe) 458.
Zampieri (Domenico), detto il *Domenichino*, 408, 417 e segg.
Zelotti (Battista) 309.
Zuccarelli (Francesco) 458.
Zuccaro o Zuccari (Federico) 366.
Zuccaro o Zuccari (Taddeo) 366.

Digitized by Google

INDICE DELLA MATERIA

Libro I: *I tre Numi.*

Le sembianze e i costumi . *pag.* 12
Il genio molteplice . . . » 16
Come Leonardo, Raffaello e Michelangelo creavano » 18
Rapporti vicendevoli . . » 23
Genesi di Leonardo pittore » 28
I disegni di Leonardo . . » 30
Leonardo pittore . . . . » 35
L'ora del « Cenacolo » . . » 42
Capolavori perduti e tavole incupite . . . . . » 46
L'alba di Raffaello . . . » 54
Le Madonne di Raffaello . » 58
I quadri sacri di Raffaello . » 65
Parentesi: il virgulto e l'albero . . . . . » 68
Verso la « Trasfigurazione » » 69
I ritratti di Raffaello . . » 71
Le Stanze Vaticane . . . *pag.* 78
La Stanza della Segnatura . » 79
La Stanza d'Eliodoro . . » 83
La Stanza dell'Incendio di Borgo . . . . . » 87
Uscendo dalle Stanze Vaticane . . . . . » 89
Fatiche apollinee . . . . » 91
Epilogo raffaellesco . . . » 94
I maestri di Michelangelo . » 95
I quadri di Michelangelo e il cartone della « Battaglia d'Anghiari » . . . » 97
La Bibbia di Michelangelo » 99
La valle degli spaventi . . » 105
I nani e la vittoria . . . » 108

Note al Libro primo . . » 110

Libro II: *Il Fiume d'oro.*

Gloria artistica del Cinquecento . . . . . *pag.* 123
Molteplicità del genio pittorico del secolo XVI . » 125
La Scuola raffaellesca o romana . . . . . » 126
Giulio Romano a Mantova » 128
Il Primaticcio a Fontainebleau . . . . . » 130
Il michelangiolismo o l'ala spezzata . . . . . » 132
L'influsso di Leonardo . . » 133
La Scuola lombarda del Cinquecento. . . . . » 135
B. Luini, il Raffaello lombardo . . . . . » 139
Gli affreschi del Luini . . » 141
I quadri del Luini . . . *pag.* 148
Gaudenzio Ferrari, l'esuberante . . . . . » 150
Il pittore dalle tre patrie: il Sodoma . . . . . » 157
Pittori senesi del Cinquecento . . . . . » 164
La Scuola fiorentina: Fra' Bartolomeo . . . . . » 165
Un grande romantico: Andrea del Sarto . . . . » 170
Andrea del Sarto frescatore » 173
Tele e ritratti d'Andrea del Sarto . . . . . » 180
Intorno ad Andrea del Sarto . . . . . » 184
I ritratti del Bronzino . . » 188

Digitized by Google

Antonio da Correggio, il pittore delle Grazie . . pag. 190
Il Correggio decoratore . . » 200
Volti e spiriti del Correggio » 201
Un precursore del Barocco: il Parmigianino. . . . » 204
Manieristi correggeschi . . » 206
Venezia e la sua pittura . » 208
Giorgione il misterioso . . » 211
Palma il Vecchio e le Sacre conversazioni. . . . . » 221
Presso la culla di Tiziano . » 225
Storia d'un uomo e d'un secolo . . . . . » 232
Tiziano pittore sacro . . . » 247
Le Nude e le « poesie » . » 257
Le allegorie e le Belle . . » 263
I ritratti di Tiziano . . . » 268
L'eredità di Tiziano . . . » 279
Grandi pittori provinciali del Veneto. . . . . » 281
Bastian del Piombo, veneziano apostata . . . . pag. 291
Bonifacio Veronese . . . » 294
Paris Bordone . . . . . » 297
Con Paolo Veronese nella grotta degli opali . . . » 299
Paolo Veronese decoratore » 308
Col Tintoretto sulle falde del Sinai . . . . . » 311
La prosa dei Bassano e la decadenza . . . . . » 322
La pittura ferrarese del Cinquecento . . . . . » 325
Il Dossi, pittore dei fauni e delle maghe . . . . » 326
Il purista Garofalo . . . » 335
Ferraresi minori . . . . » 338
Paesaggio di giogaie . . . » 340

Note al Libro secondo . . » 343

Libro III: *La formula dimenticata.*

I manieristi a Firenze e a Roma . . . . . pag. 363
Il Baroccio e il ritorno al Correggio . . . . . » 368
La reazione fiorentina al manierismo . . . . . » 372
Intervista col Caravaggio . » 376
Il Caravaggio e la riforma naturalistica . . . . . » 382
La pittura sacra e il naturalismo . . . . . » 389
Il Ribera e il caravaggismo a Napoli . . . . . » 391
Dal Battistello a Luca Giordano . . . . . » 395
La pittura a Genova nel '600 » 405
La riforma dei Carracci . » 407
I grandi discepoli dei Carracci . . . . . » 413
Raggi e ombre: il Guercino . . . . . » 421
La pittura a Roma nel '600 » 424
La pittura a Milano nel '600 . . . . . » 428
La pittura a Venezia nel '600 . . . . . » 432
Cupole e volte . . . . . pag. 438
La pittura di *genere* . . . » 442
Il paesaggio del Seicento . » 445
Il ritratto del Seicento . » 447
La natura morta, i fiori e gli animali . . . . . » 448
Sintesi e confessione . . » 451
La pittura del Settecento . » 452
Classicismo romano . . . » 452
Scenografi e decoratori . . » 454
Aneddoti e bambocciate . » 455
Paesaggi mendaci . . . . » 458
Il ritratto nel '700 . . . » 459
La favilla dissepolta . . . » 461
Tiepolo il Buono . . . . » 463
Venezia con la ruggine d'oro » 469
Pietro Longhi . . . . . » 474
Una pastellista rosea e un incisore nero . . . . » 476
Perorazione e congedo . . » 479

Note al Libro terzo . . » 480

BIBLIOGRAFIA . . . . . » 489

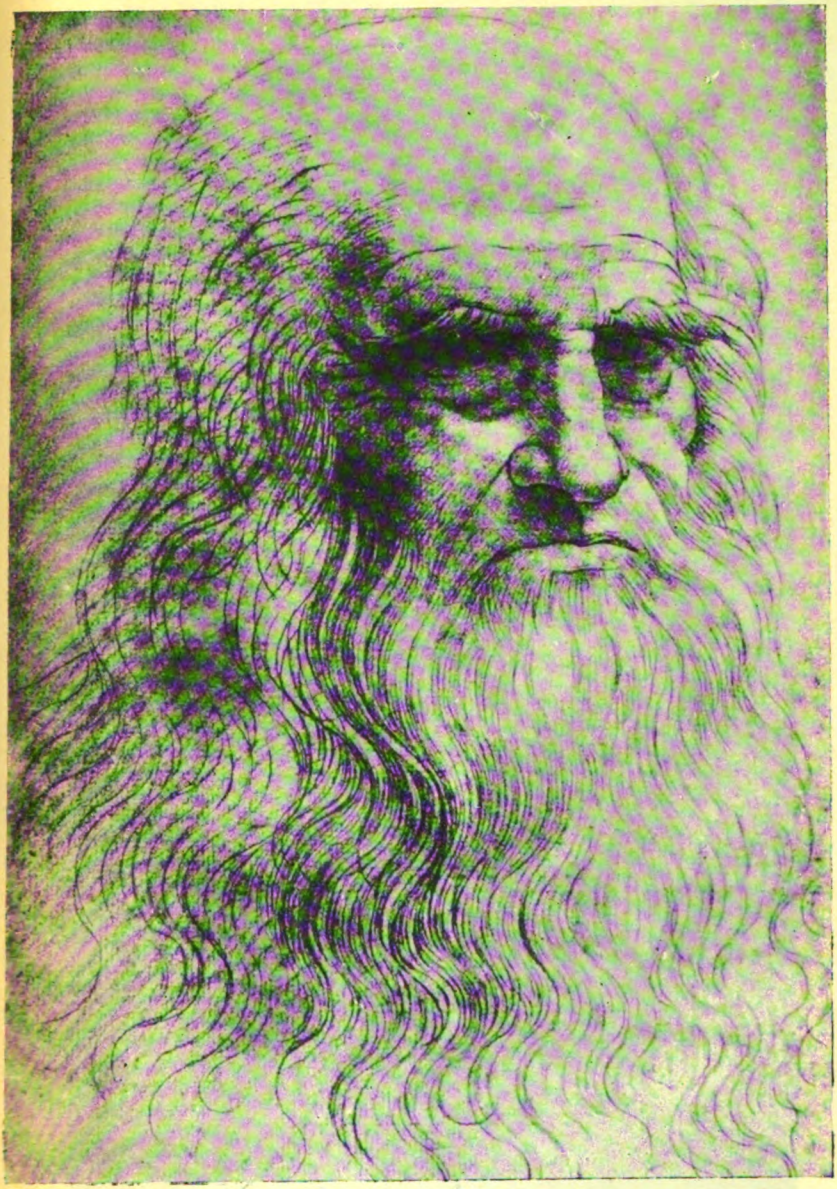
INDICE DEGLI ARTISTI CITATI . » 495

Digitized by Google

TAVOLE

Digitized by Google

Digitized by Google



LEONARDO DA VINCI, *Autoritratto*.
Biblioteca Reale di Torino.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

LEONARDO DA VINCI, *La Vergine delle Rocce.*
Parigi, Louvre.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

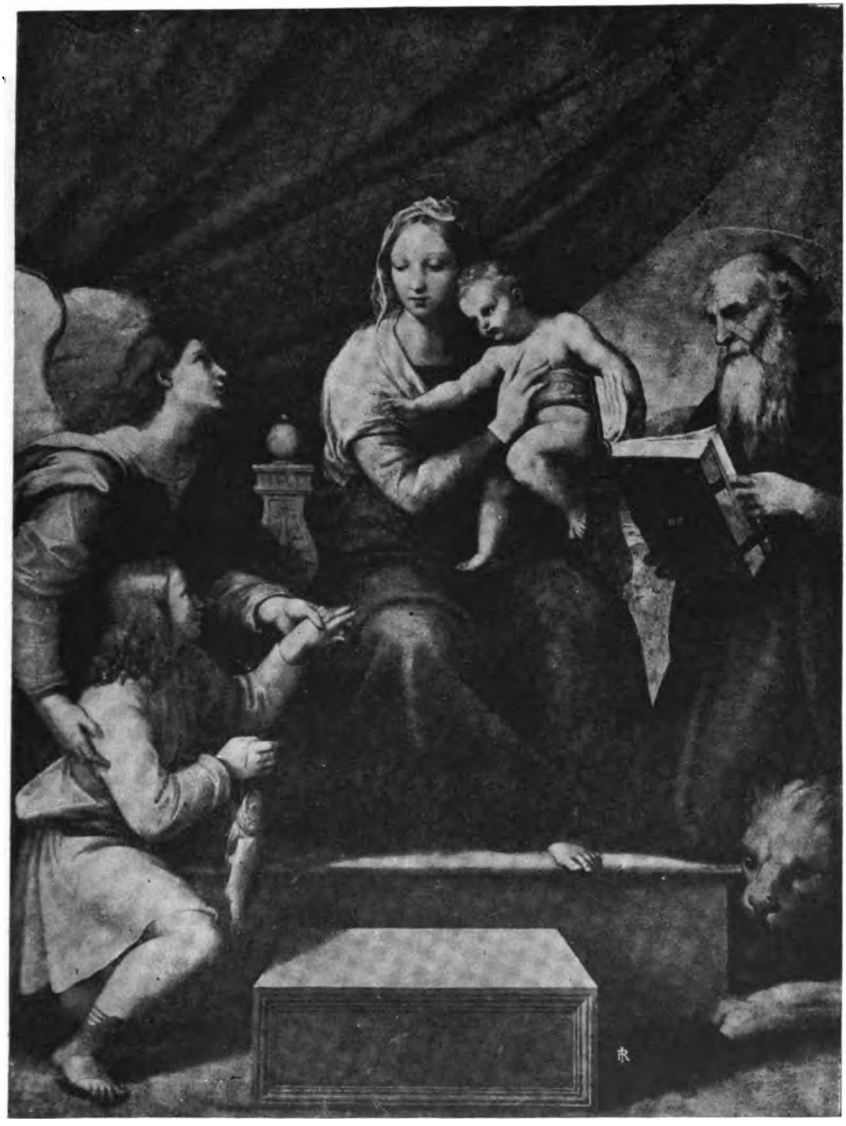
Digitized by Google

LEONARDO DA VINCI, *S. Giovannino.*
Parigi, Louvre.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



RAFFAELLO SANZIO, *La Madonna del Pesce.*
Museo del Prado a Madrid.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

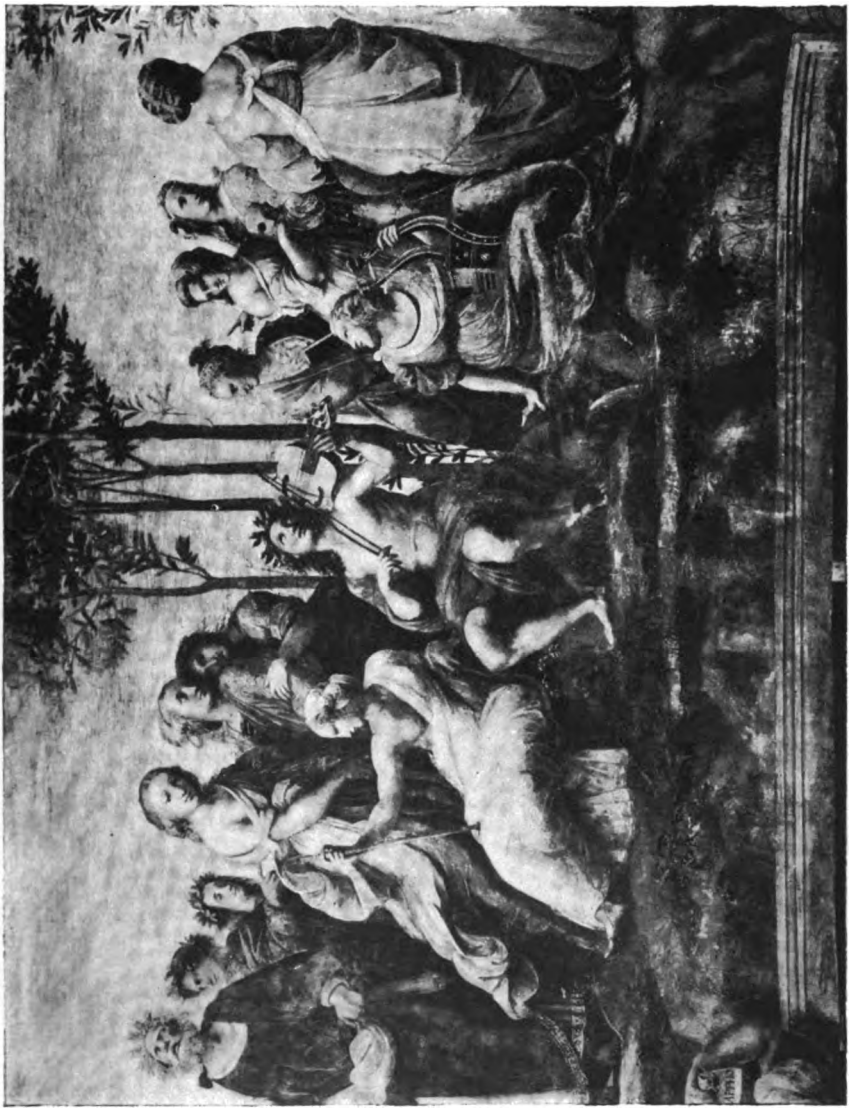
Digitized by Google

RAFFAELLO SANZIO, *I Due Giureconsulti.*
Galleria Doria di Roma.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



RAFFAELLO SANZIO, *Il Parnaso (particolare)*.
Roma, Vaticano (Stanza della Segnatura).

(fot. F.lli Alinari).

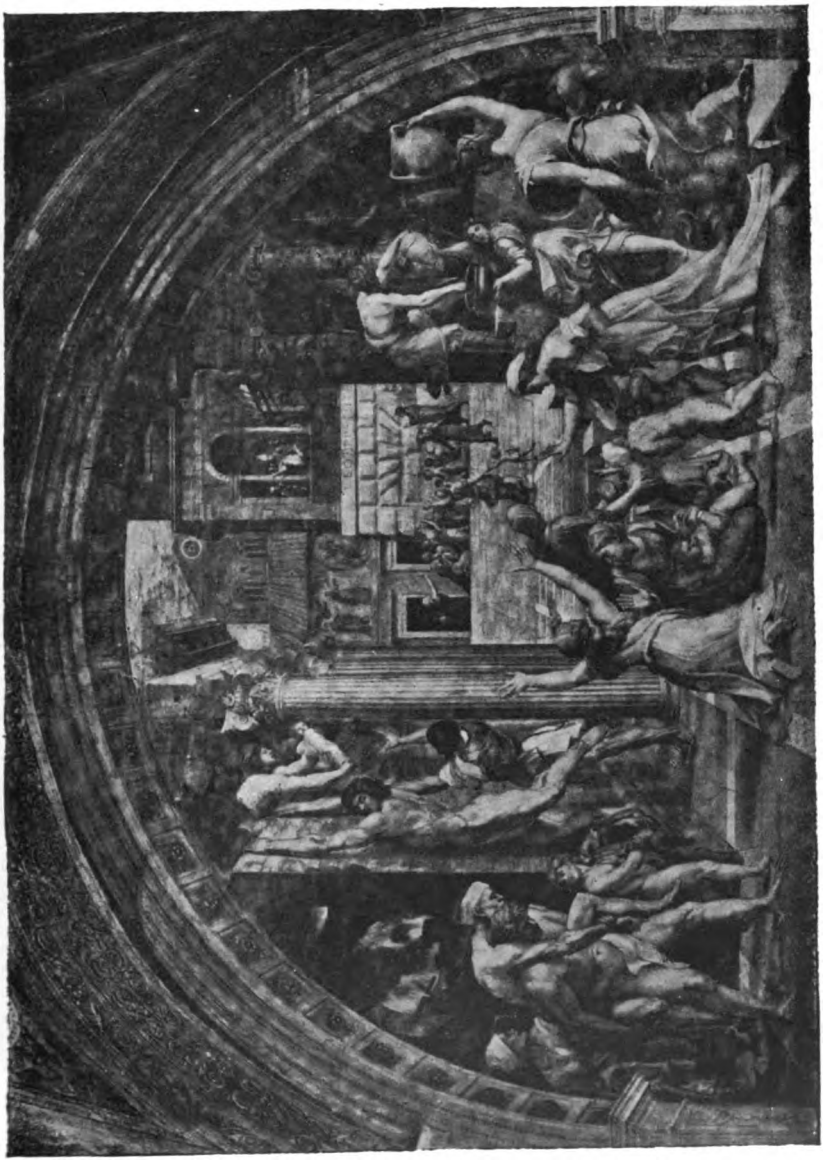
Digitized by Google

Digitized by Google

RAFFAELLO SANZIO, *Particolare della « Messa di Bolsena »*.
Roma, Stanze Vaticane.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



RAFFAELLO SANZIO, *L'incendio di Borgo.*
Roma, Stanze Vaticane.

(fot. F.lli Alinari).

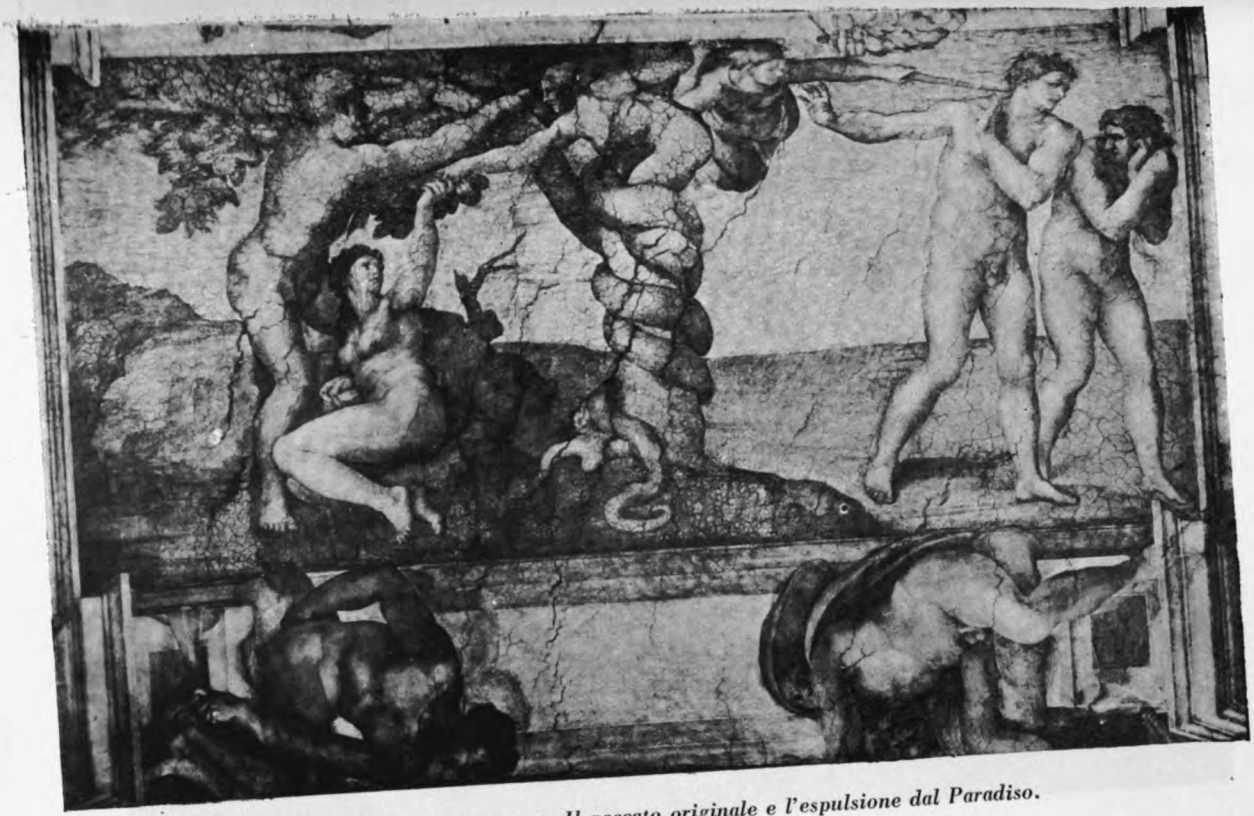
Digitized by Google

Digitized by Google

MICHELANGELO BUONARROTI, *Il Profeta Ezechiele.*
Roma, Cappella Sistina.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



MICHELANGELO BUONARROTI, *Il peccato originale e l'espulsione dal Paradiso.*
Roma, Cappella Sistina. *(fot. F.lli Alinari).*

Digitized by Google

Digitized by Google

MICHELANGELO BUONARROTI, *Particolare del « Diluvio »*.
Roma, Cappella Sistina.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

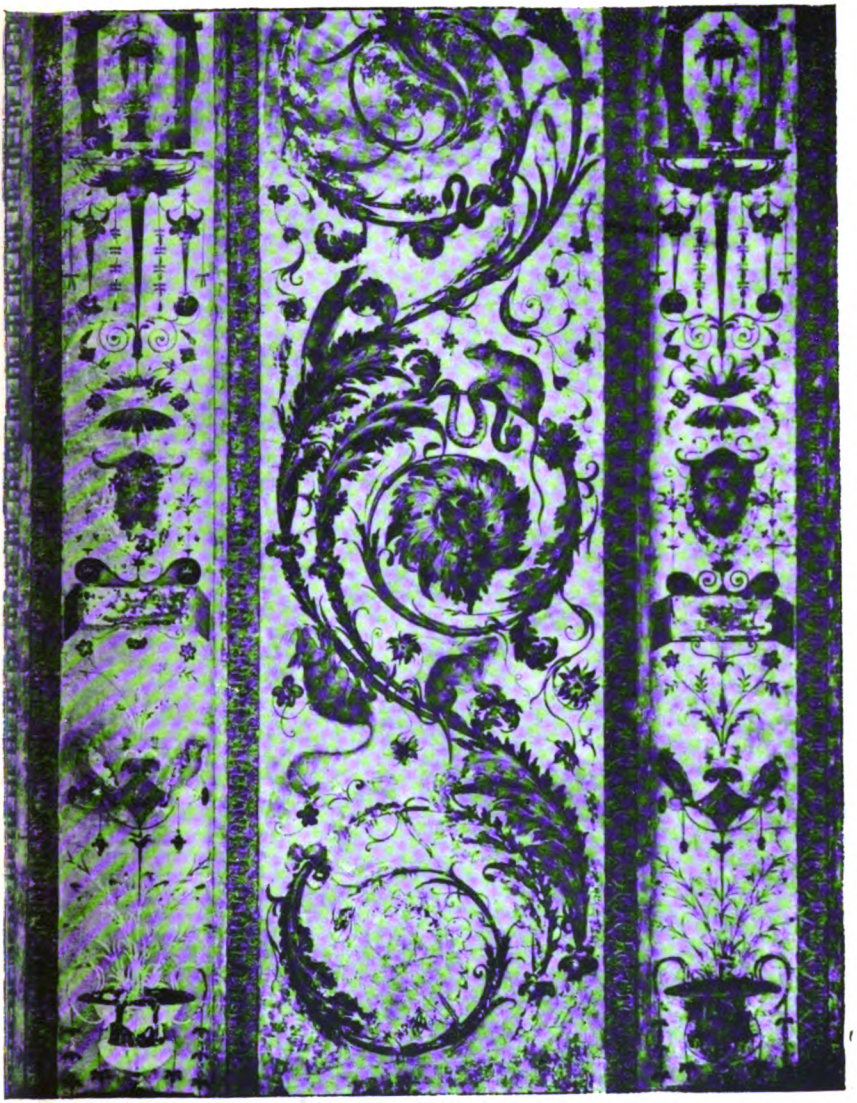
MICHELANGELO BUONARROTI, *Particolare del « Giudizio »*.
Roma, Cappella Sistina.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

[Pagg. 93 e 129]



GIOVANNI DA UDINE, *Particolare decorativo.*
Roma, Logge di Raffaello.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

GIULIO ROMANO, *Apparecchio pel convito nuziale di Cupido e Psiche.*
Mantova, Palazzo del *Te*.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

PRIMATICCIO, *Diana e le Ninfe* (disegno).
Parigi, Louvre.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

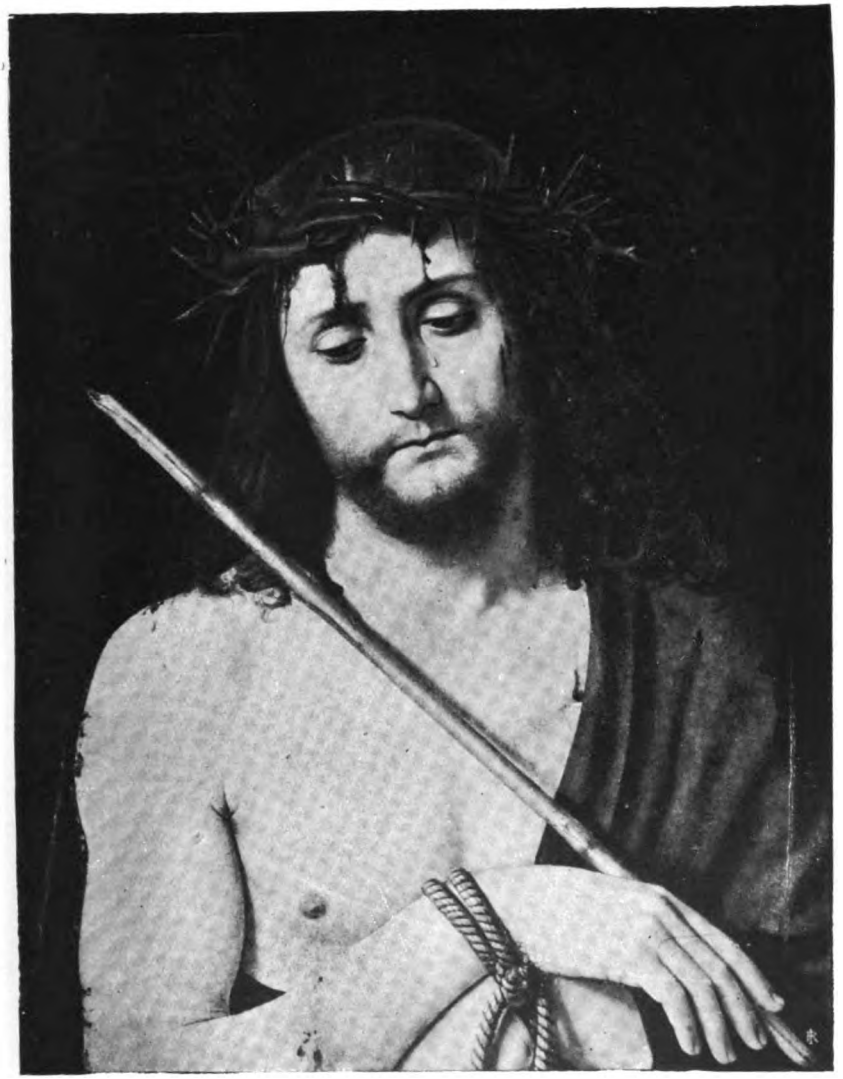
Digitized by Google

BOLTRAFFIO, *La Madonna col Bambino.*
Londra, National Gallery.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google



ANDREA SOLARIO, *Ecce Homo*.
Milano, Museo Poldi Pezzoli.
(fot. Anderson).

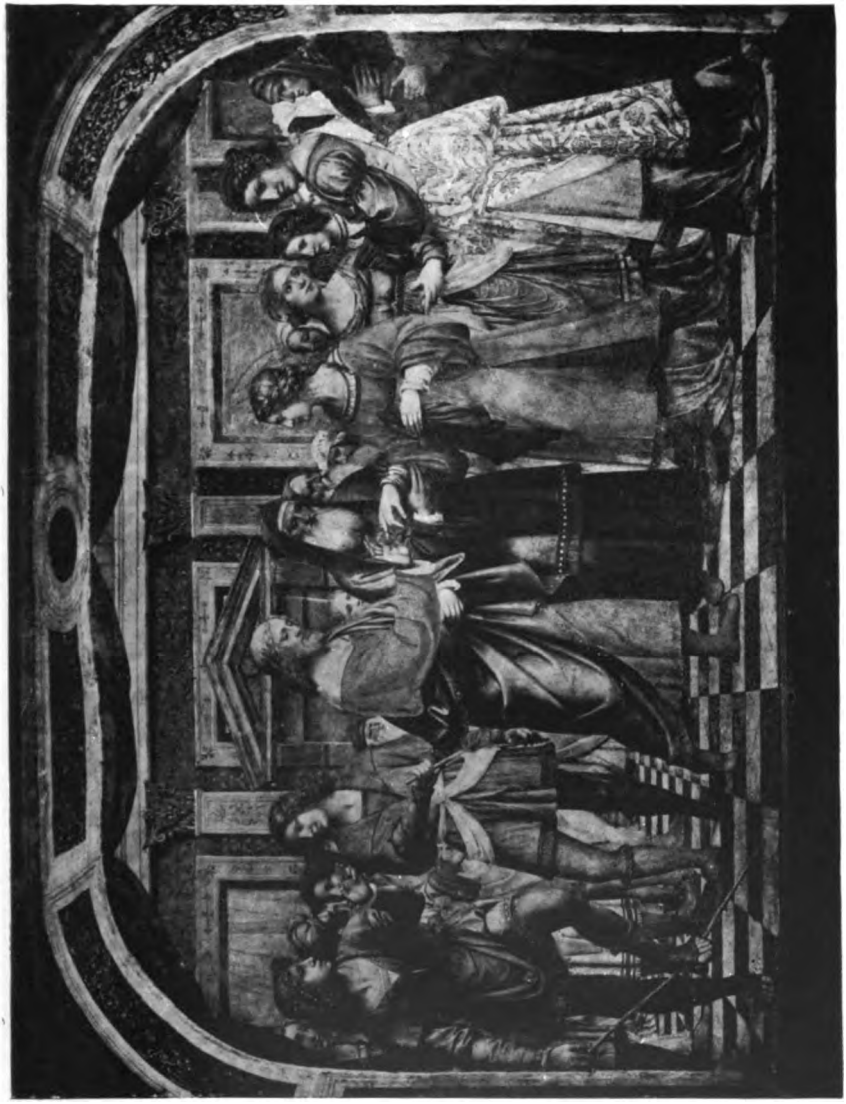
Digitized by Google

Digitized by Google

ANDREA SOLARIO, *Ritratto d'ignoto*.
Milano, Pinacoteca.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

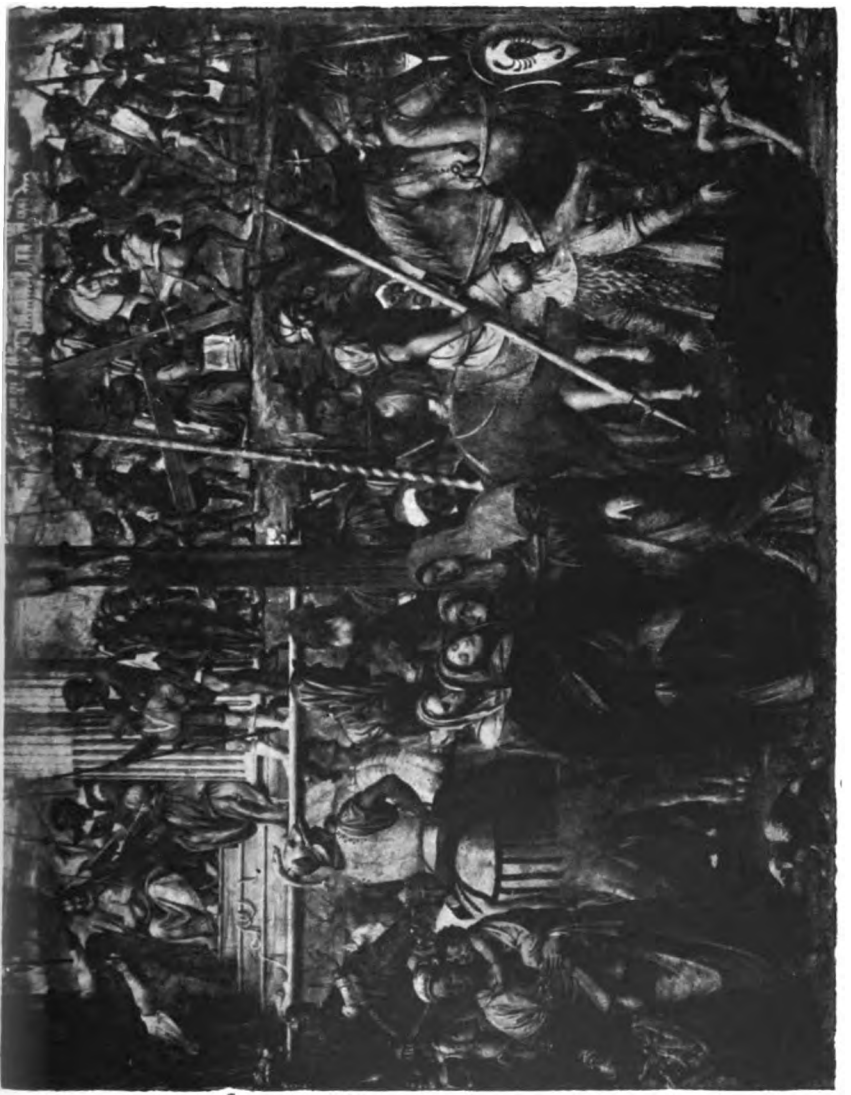
Digitized by Google



BERNARDINO LUINI, *Lo sposalizio della Vergine.*
Saronno, Santuario.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



BERNARDINO LUINI, *La Crocifissione* (*particolare*).
Lugano, Chiesa di S. Maria degli Angioli.

(Fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

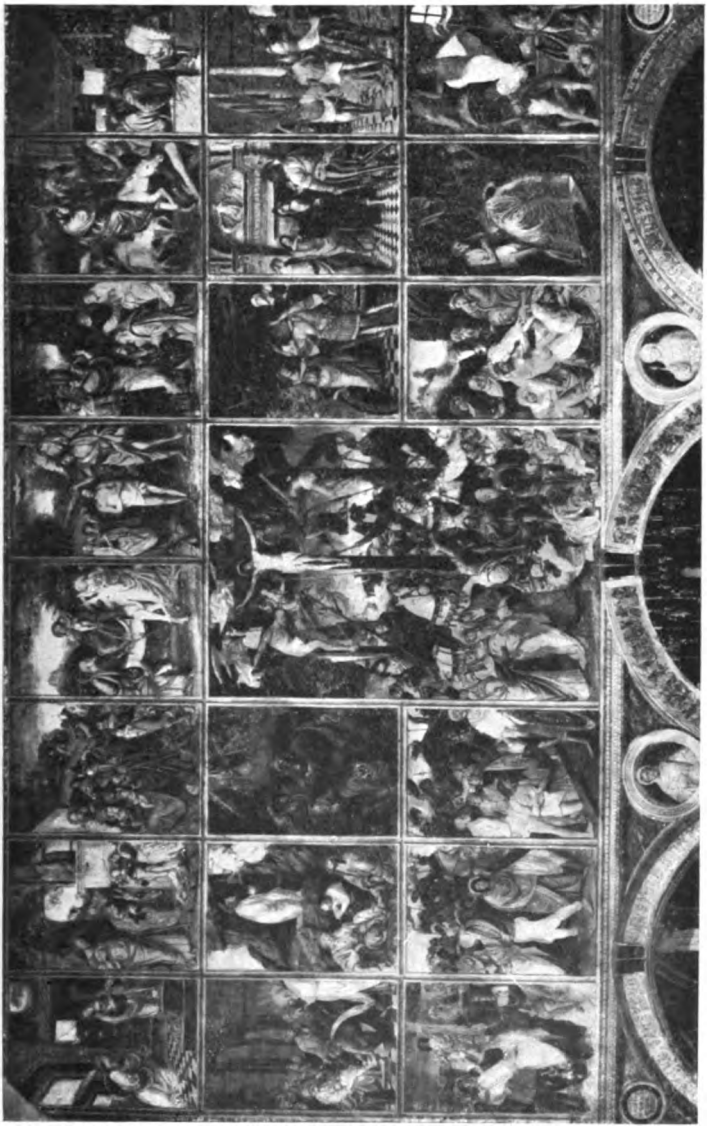
Digitized by Google

BERNARDINO LUINI, *Sacra Famiglia.*
Milano, Ambrosiana.
(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

[Pagg. 153 e 154]



GAUDENZIO FERRARI, *La Vita del Salvatore.*
Varallo Sesia, Chiesa della Madonna delle Grazie.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

GAUDENZIO FERRARI, *Concerto d'Angioli.*
Cupola del Santuario di Saronno.
(fot. Anderson).

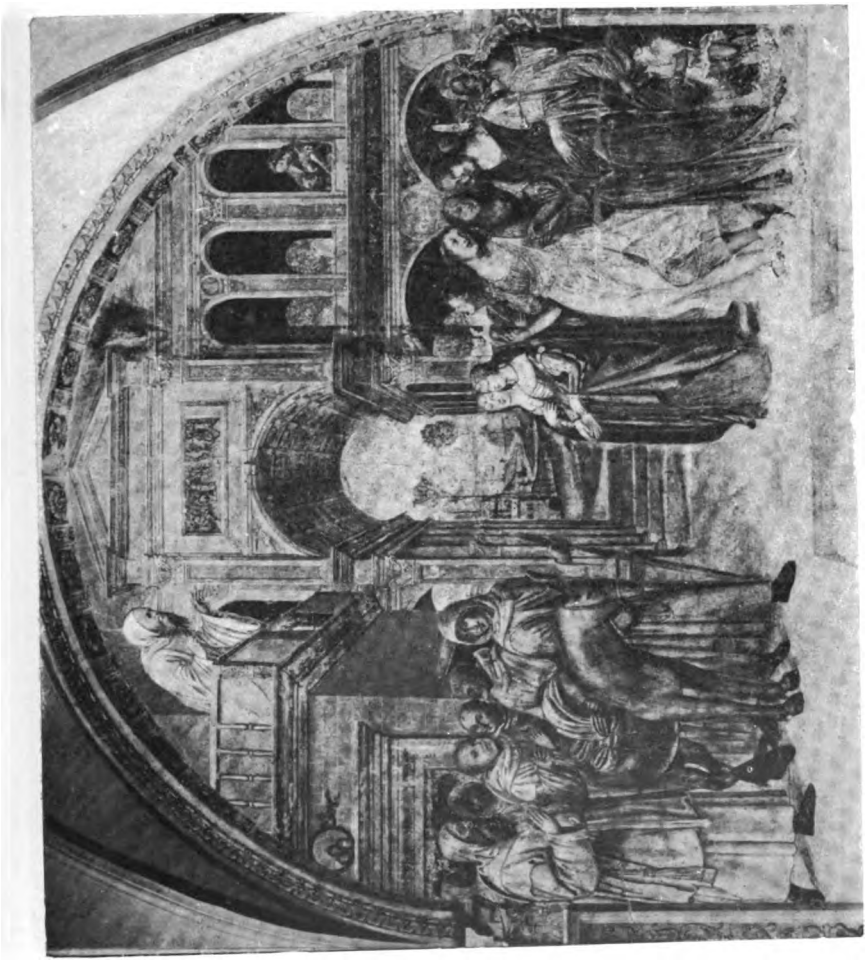
Digitized by Google

Digitized by Google

G. A. Bazzi detto il Sodoma, *L'Estasi di S. Caterina da Siena.*
Siena, Chiesa di S. Domenico.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



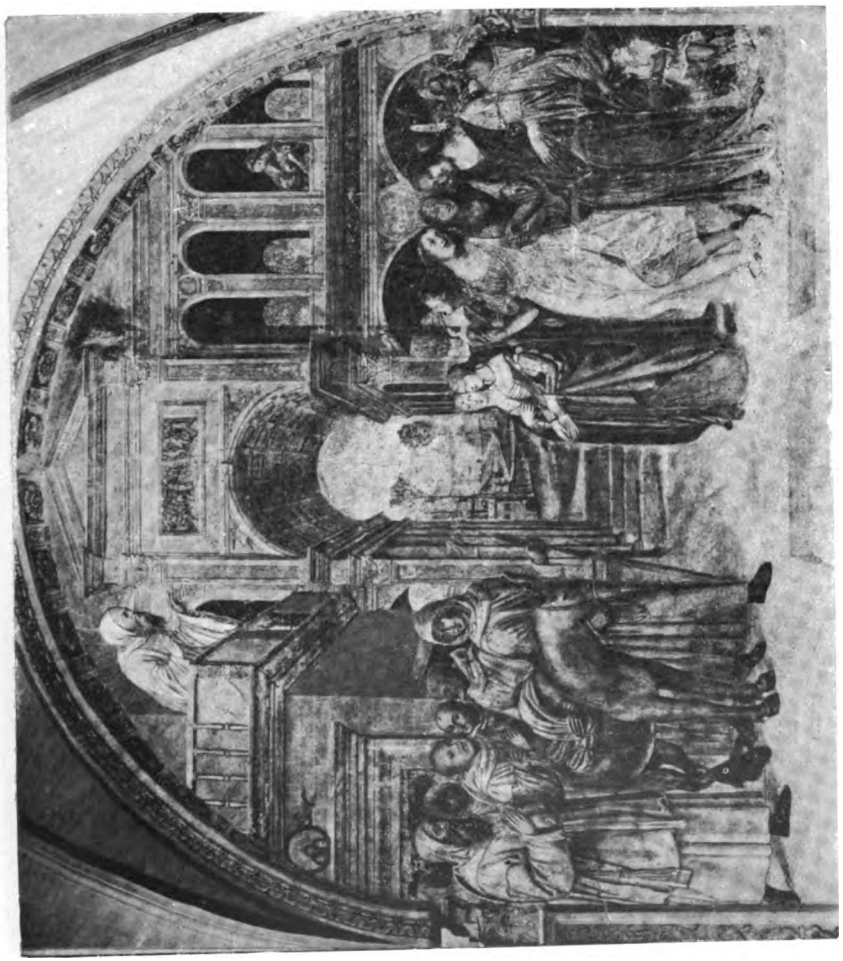
G. A. Bazzi detto il Sodoma, *La tentazione di S. Benedetto.*

Convento di Monte Oliveto Maggiore.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



G. A. Bazzi detto il Sodoma, *La tentazione di S. Benedetto.*
Convento di Monte Oliveto Maggiore.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

DOMENICO BECCAFUMI detto il MECHERINO, *S. Caterina riceve le Stigmate.*
Siena, Accademia di Belle Arti.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

FRA' BARTOLOMEO, *La Vergine in trono col Figlio e Santi.*
Lucca, Cattedrale.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

Fra' Bartolomeo, *La Deposizione.*
Firenze, Galleria Pitti.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

MARIOTTO ALBERTINELLI, *La Visitazione.*
Firenze, Uffizi.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

ANDREA DEL SARTO, *Nascita della Vergine.*
Firenze, Chiesa della SS. Annunziata - Vestibolo.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

[Pagg. 173 e 181]

ANDREA DEL SARTO, *La Madonna delle Arpie.*
Firenze, Uffizi.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

ANDREA DEL SARTO, *Ritratto di Lucrezia del Fede.*
Madrid, Prado.

(fot. Anderson).

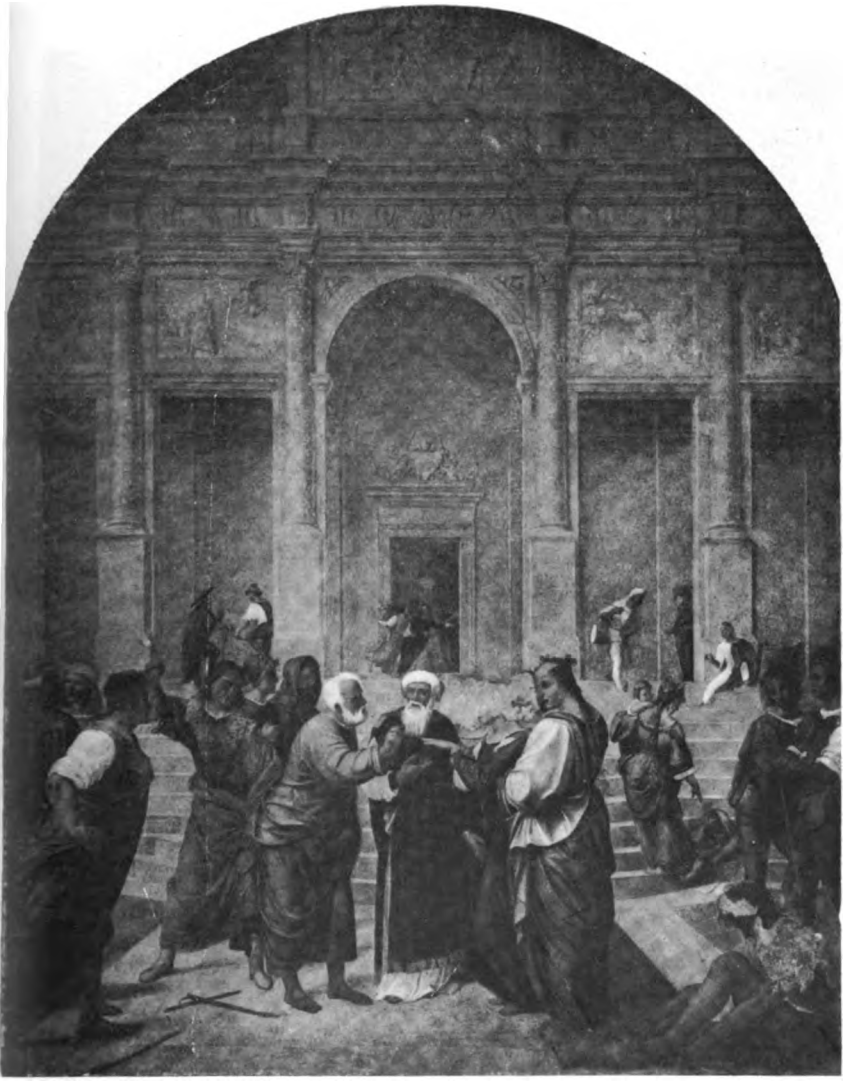
Digitized by Google

Digitized by Google

ROSSO FIORENTINO, *Un Angioletto che suona il Liuto.*
Firenze, Uffizi.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



FRANCIABIGIO, *Lo sposalizio della Vergine.*
Firenze, Chiesa della S.S. Annunziata.
(fot. F.lli Alinari).

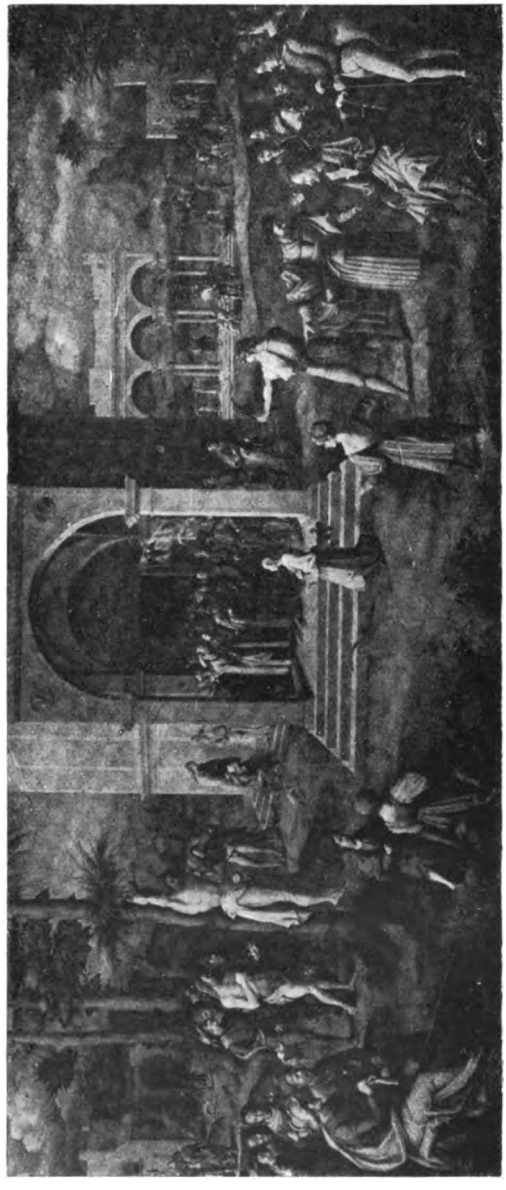
Digitized by Google

Digitized by Google

PONTORMO, *Ritratto del Card. Spannocchi Cervini, poi Papa Marcello.*
Roma, Galleria Borghese.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



FRANCESCO UBERTINI detto il BACCHIACCA, *La leggenda del Re morto.*
Dresda, Galleria.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

Angelo Bronzino, *Ritratto di Maria de' Medici, figlia di Cosimo I.*
Firenze, Uffizi.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

ANGELO BRONZINO, *Ritratto di Stefano Colonna.*
Roma, Galleria Corsini.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

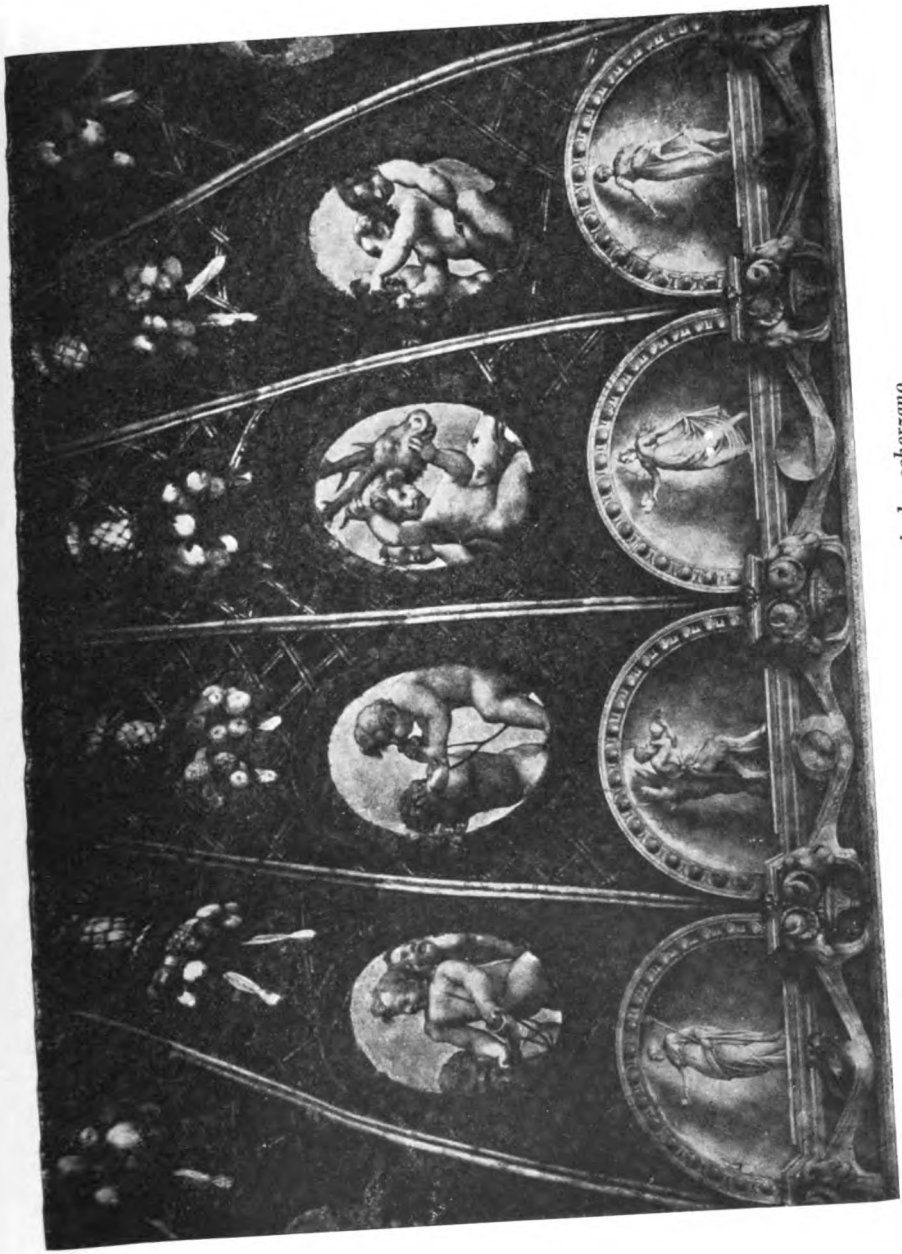
Digitized by Google

ANTONIO ALLEGRI detto il CORREGGIO, *La Madonna detta di S. Girolamo o il Giorno*
Parma, Pinacoteca.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. 40.



Correggio, *Pergolato con putti che scherzano.*
Parma, Convento di S. Paolo.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

ANTONIO ALLEGRI detto il CORREGGIO, *Antiope*.
Parigi, Louvre.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

CORREGGIO. *Particolare dell'affresco nella cupola della Cattedrale di Parma.*
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

PARMIGIANINO, *Ritratto di donna detta la Bella.*
Napoli, Museo Nazionale.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

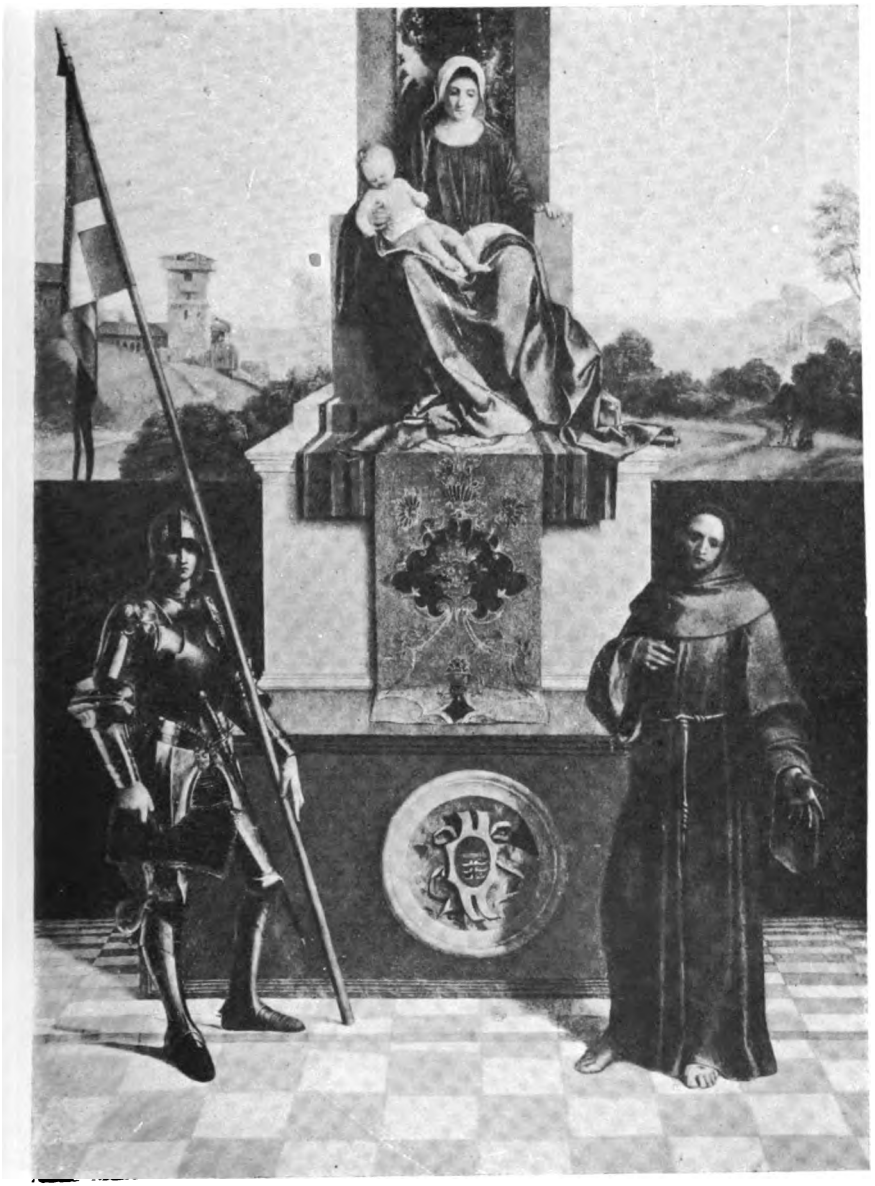
Digitized by Google

PARMIGIANINO, *La Sacra Famiglia.*
Firenze, Uffizi.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

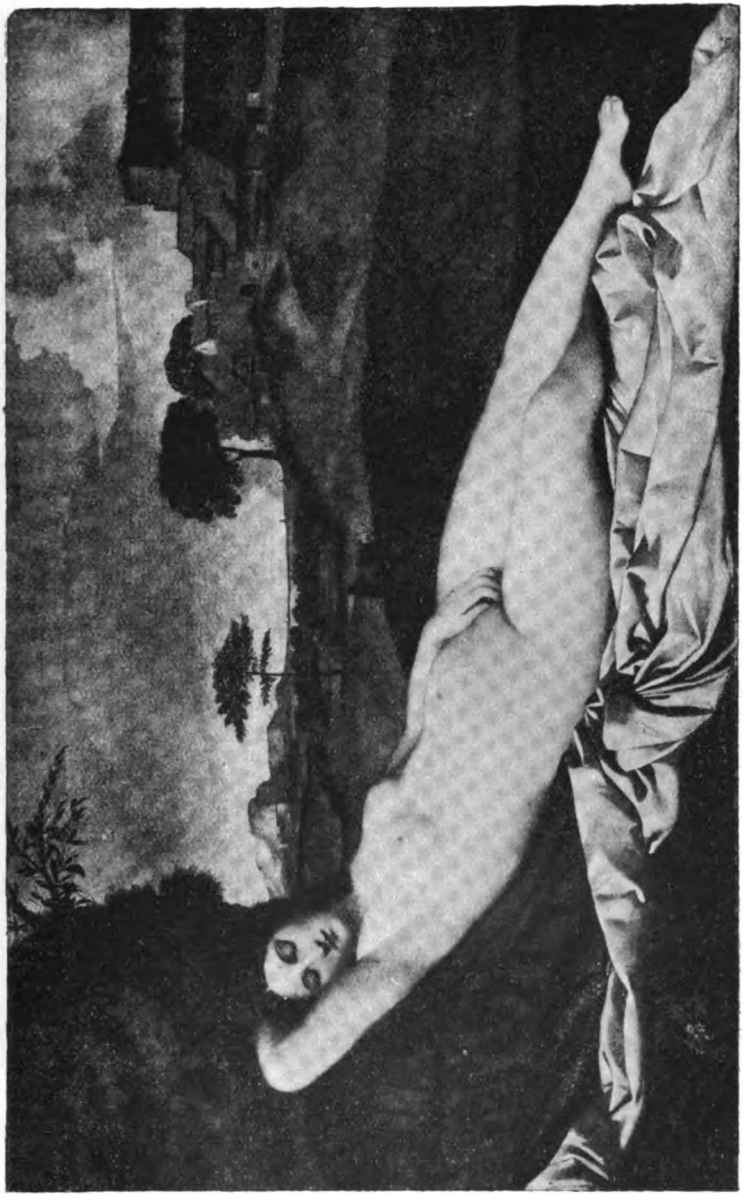
Digitized by Google



GIORGIONE, *La Madonna tra S. Francesco e S. Liberale.*
Castelfranco Veneto, Chiesa Parrocchiale.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

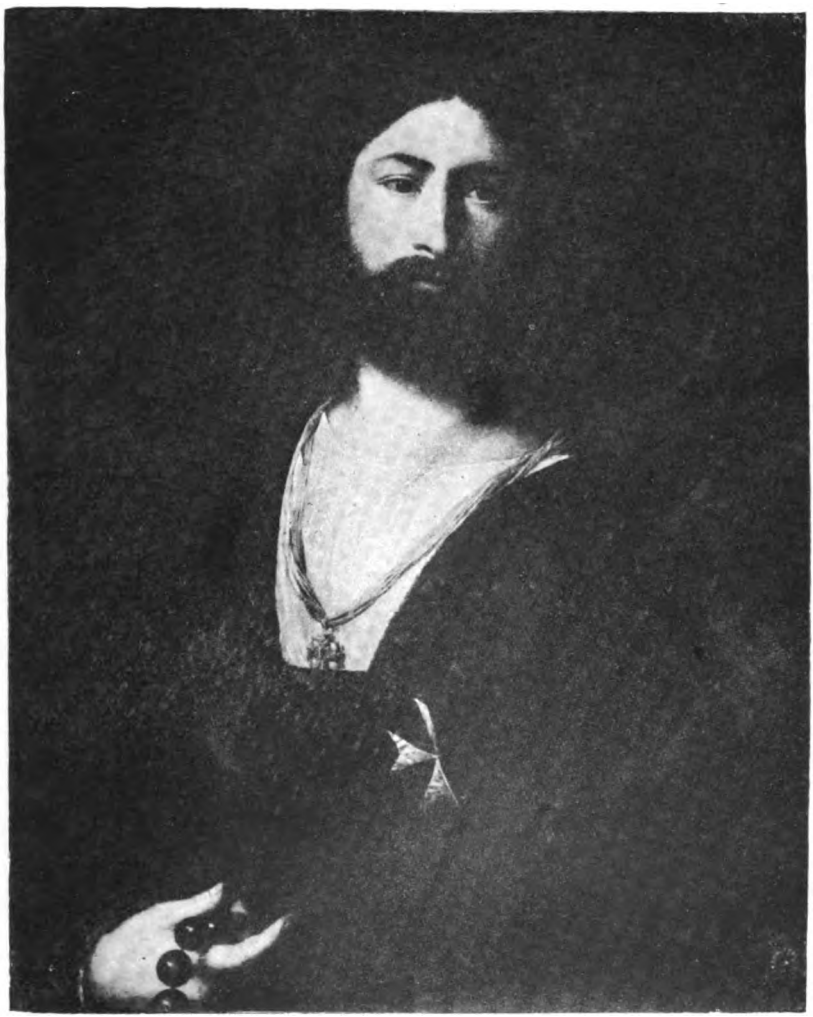


GIORGIONE, *Venere dormente.*
Dresda, Galleria.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



GIORGIONE, *Ritratto di un Cavaliere di Malta.*
Firenze, Uffizi.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

JACOPO NEGRETTI detto PALMA IL VECCHIO, *Sacra Conversazione*.
Venezia, R. Accademia.

(fot. Anderson)

Digitized by Google

Digitized by Google

JACOPO NEGRETTI, detto PALMA IL VECCHIO, *Le tre sorelle.*
Galleria di Dresda.

(fot. F.lli Alinari)

Digitized by Google

Digitized by Google

TIZIANO, *La Deposizione.*
Parigi, Louvre.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

TIZIANO, *Baccanale.*
Madrid, Prado.
(fot. Anderson).

Digitized by Google

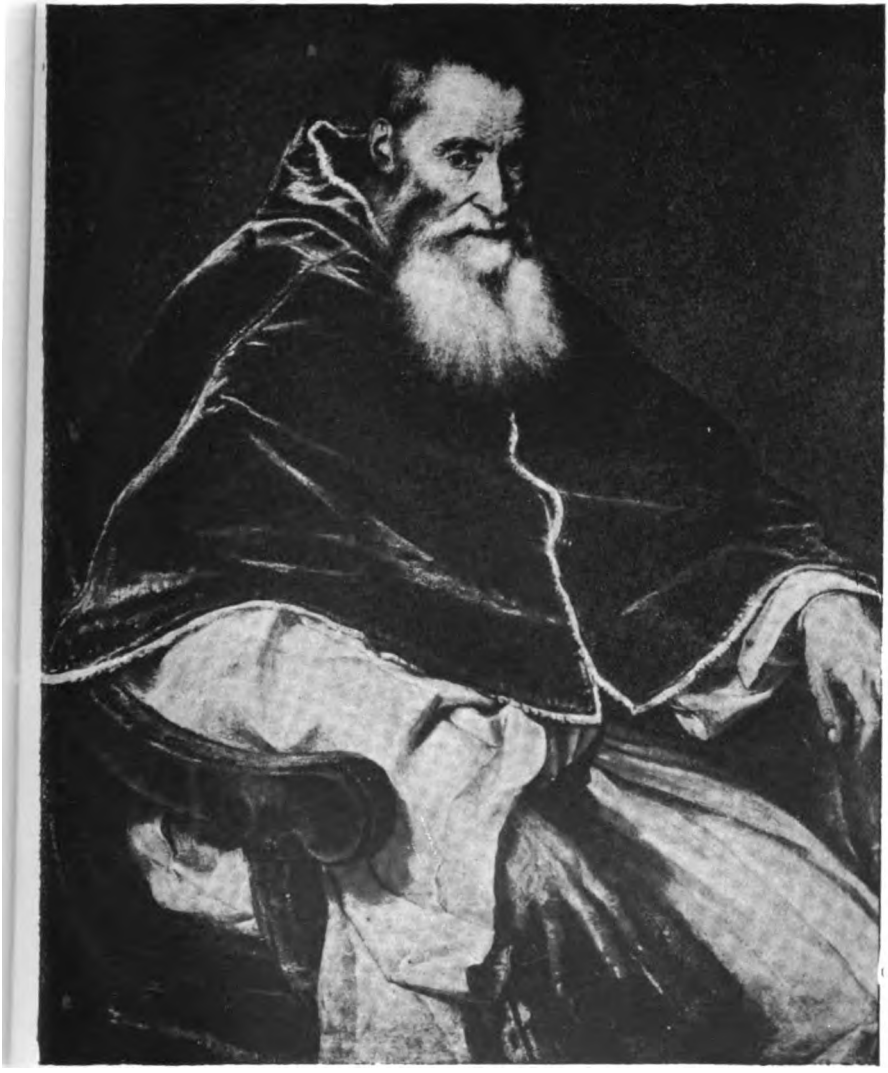
Digitized by Google

TIZIANO, *La Donna alla toeletta.*
Parigi, Louvre.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



TIZIANO, *Ritratto del pontefice Paolo III.*
Napoli, Museo Nazionale.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

TIZIANO, *La figlia del pittore, Lavinia, in veste di Salomè.*
Madrid, Prado.
(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

LORENZO LOTTO, *Madonna e Santi.*
Chiesa di S. Spirito a Bergamo.

(fot. F.lli Alinari)

Digitized by Google

Digitized by Google

LORENZO LOTTO, *Ritratto di gentiluomo.*
Milano, Pinacoteca di Brera.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

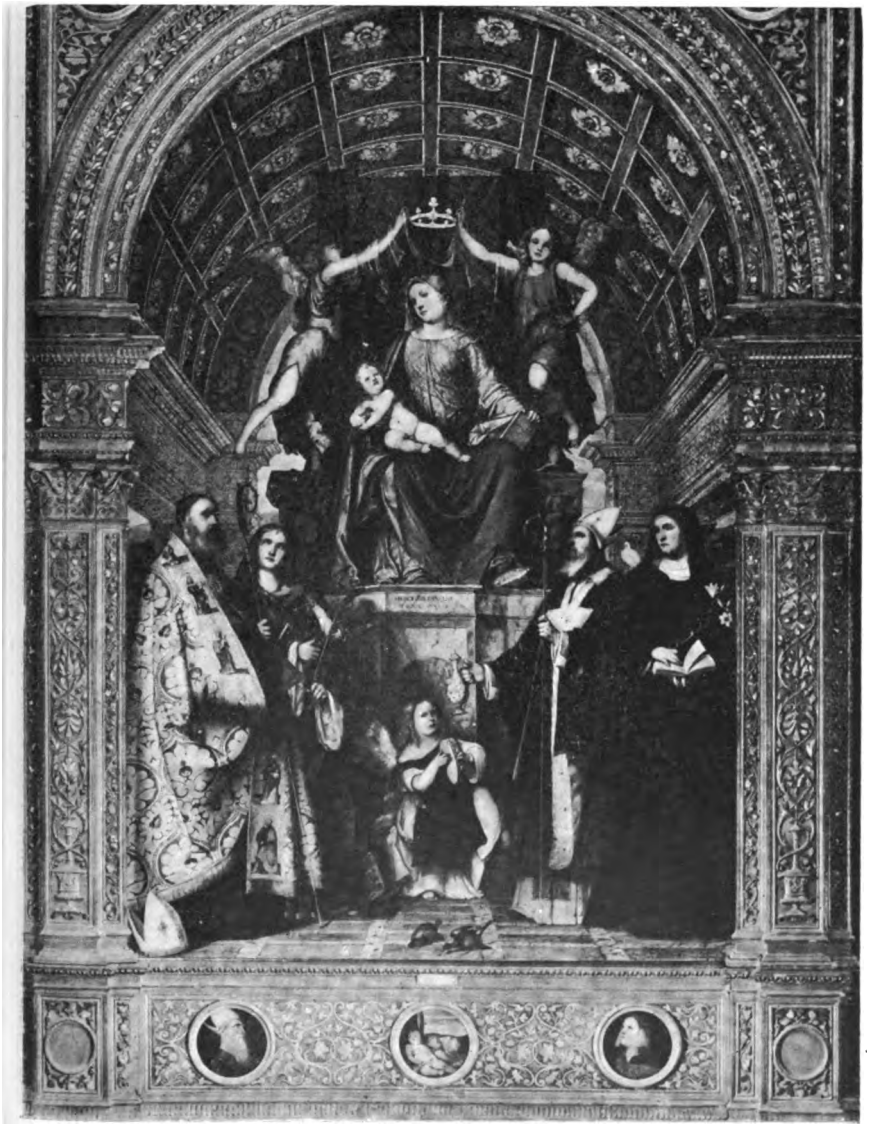
Digitized by Google

GIROLAMO SAVOLDO, *S. Girolamo.*
Venezia, Collezione Layard.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

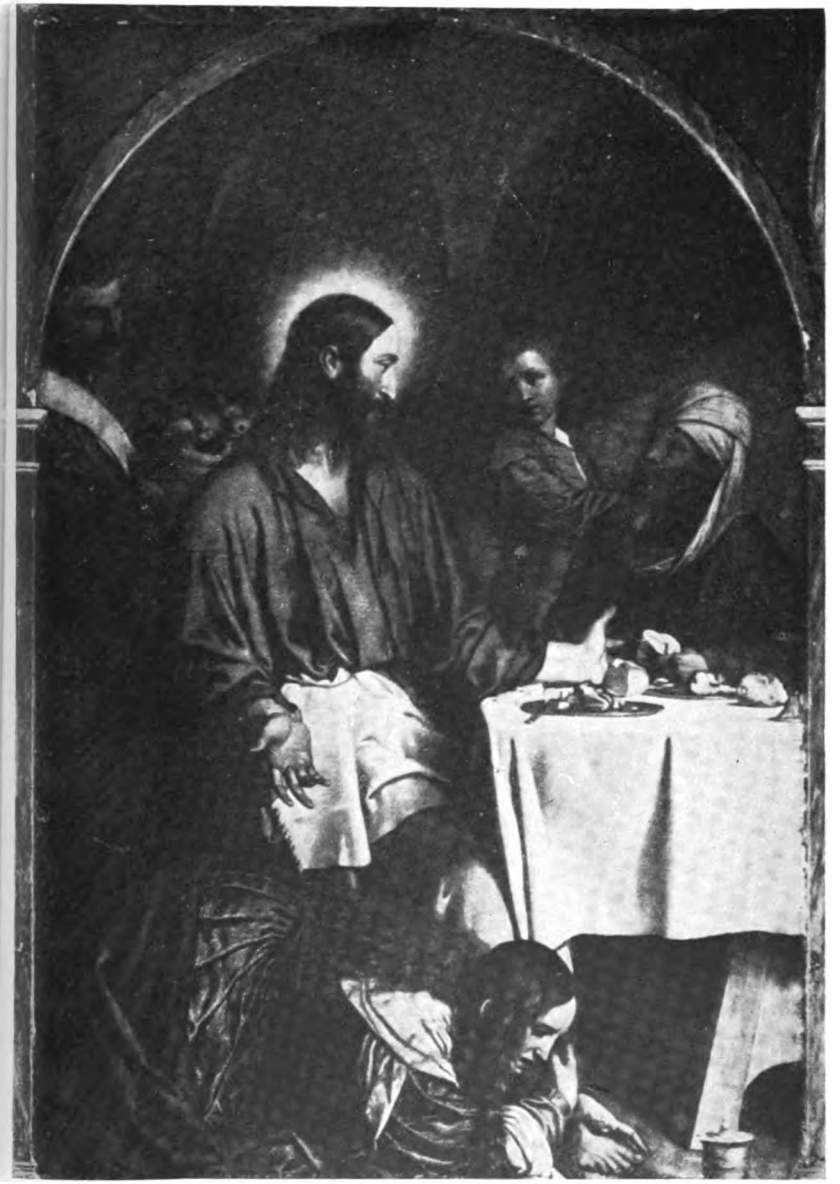


GEROLAMO ROMANINO, *Madonna e Santi.*
Museo di Padova.

(fot. F.lli Alinari)

Digitized by Google

Digitized by Google



ALESSANDRO BONVICINO, detto il MORETTO DA BRESCIA.
La Maddalena in casa di Simone Fariseo.
Chiesa di S. Maria in Calchera a Brescia.
(fot. F.lli Alinari)

Digitized by Google

Digitized by Google

MORETTO DA BRESCIA, *Ritratto del Conte Martinengo.*
Londra, National Gallery.
(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Battista Moroni, *Ritratto di gentiluomo.*
Londra, National Gallery.
(fot. F.lli Alinari)

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Battista Moroni, *Il Sarto*.
Londra, National Gallery.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

FRANCESCO TORBIDO, la *Vecchia*.
Venezia, Accademia di B. A.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

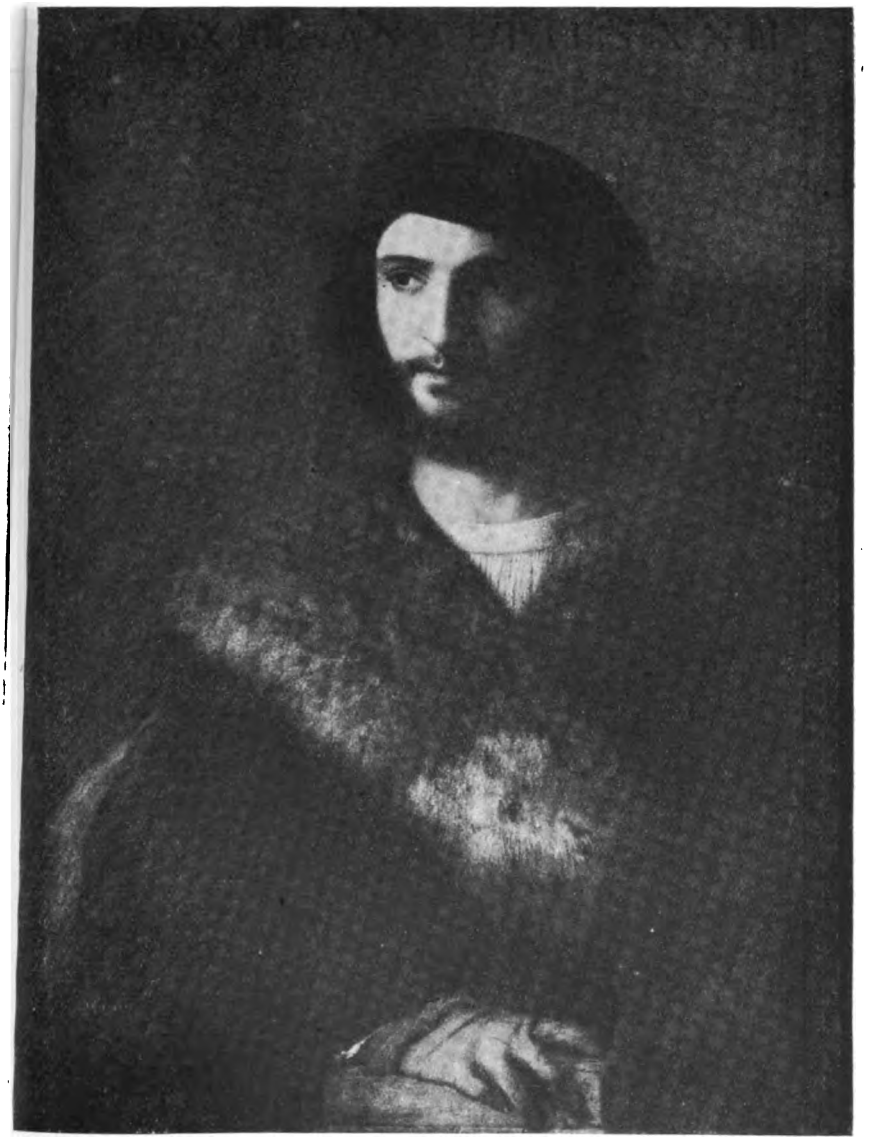
Digitized by Google

SEB. LUCIANI detto SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Il Martirio di S. Agata.*
Firenze, Galleria Pitti.

(fot. F.lli Alinari)

Digitized by Google

Digitized by Google

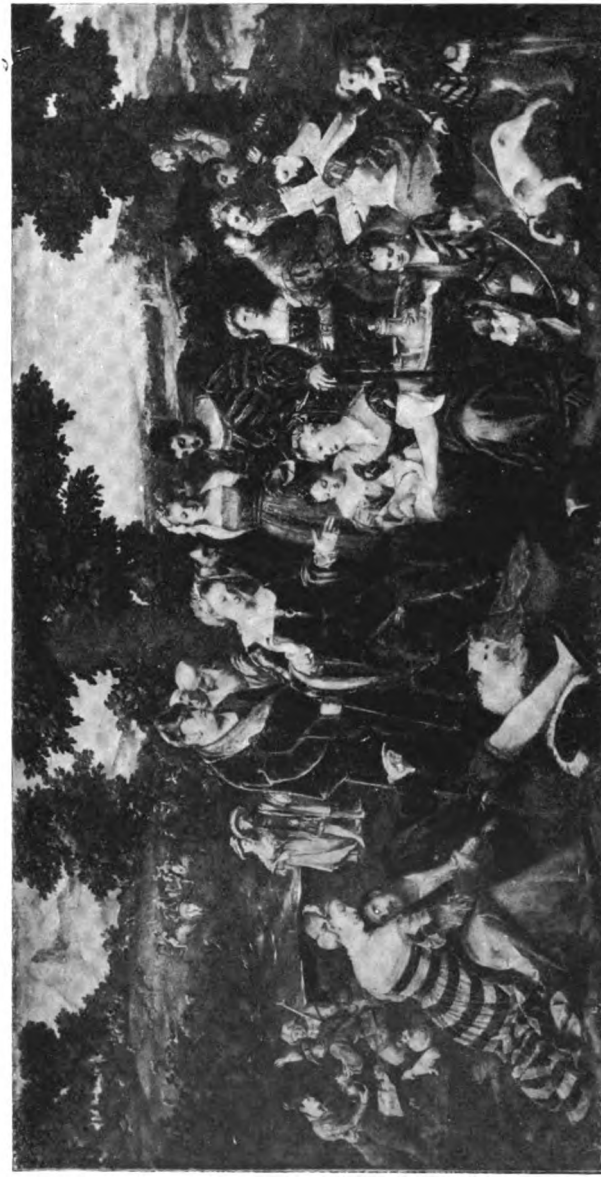


SEBASTIANO DEL PIOMBO, *L'Uomo malato.*
Firenze, Galleria Pitti.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google



BONIFACIO VERONESE, *Mosè salvato dalle acque.*
Milano, Pinacoteca di Brera.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

BONIFACIO VERONESE, *La Parabola del ricco Epulone.*
Venezia, Accademia di B. A.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

PARIS BORDONE, *Ritratto di una Dama.*
Genova, Palazzo Rosso.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

PAOLO CALIARI detto PAOLO VERONESE, *Il Matrimonio mistico di S. Caterina.*
Venezia, Accademia di B. A.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

PAOLO VERONESE, *Il Ratto di Europa.*
Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio.
(fot. F.lli Alinari).

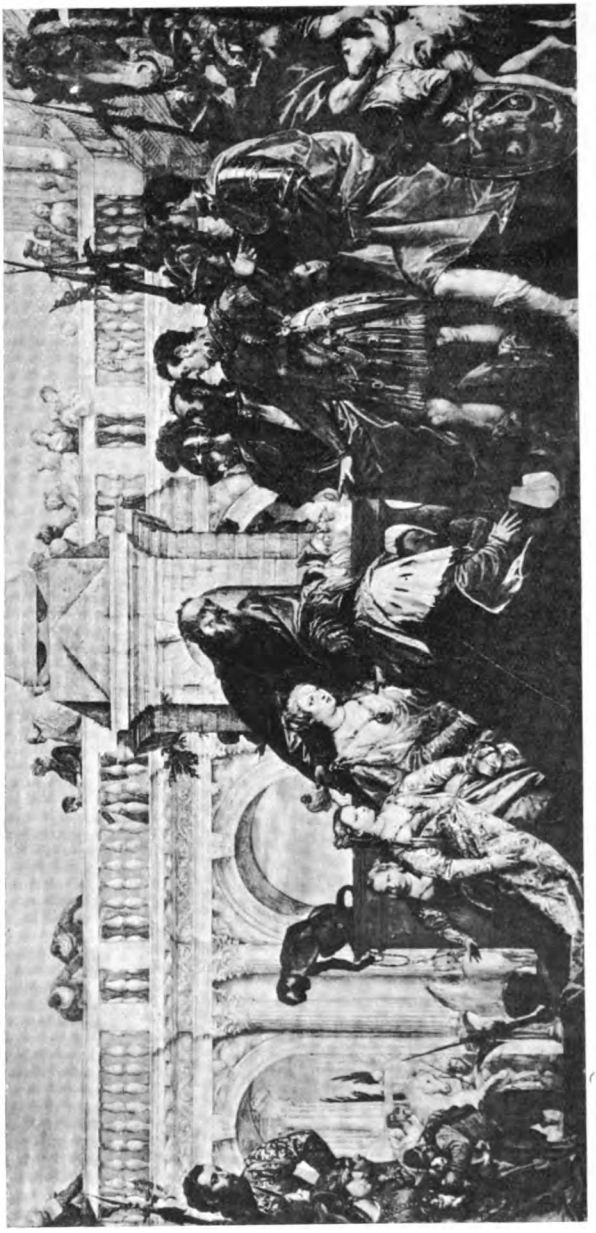
Digitized by Google

Digitized by Google

PAOLO VERONESE, *Il Trionfo di Venezia.*
Venezia, Palazzo Ducale.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



PAOLO VERONESE, *La famiglia di Dario presentata ad Alessandro dopo la battaglia d'Isso.*
Londra, National Gallery.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

JACOPO ROBUSTI, detto il TINTORETTO, *L'Ultima Cena.*
Venezia, Chiesa di S. Giorgio Maggiore.

(fot. Anderson).

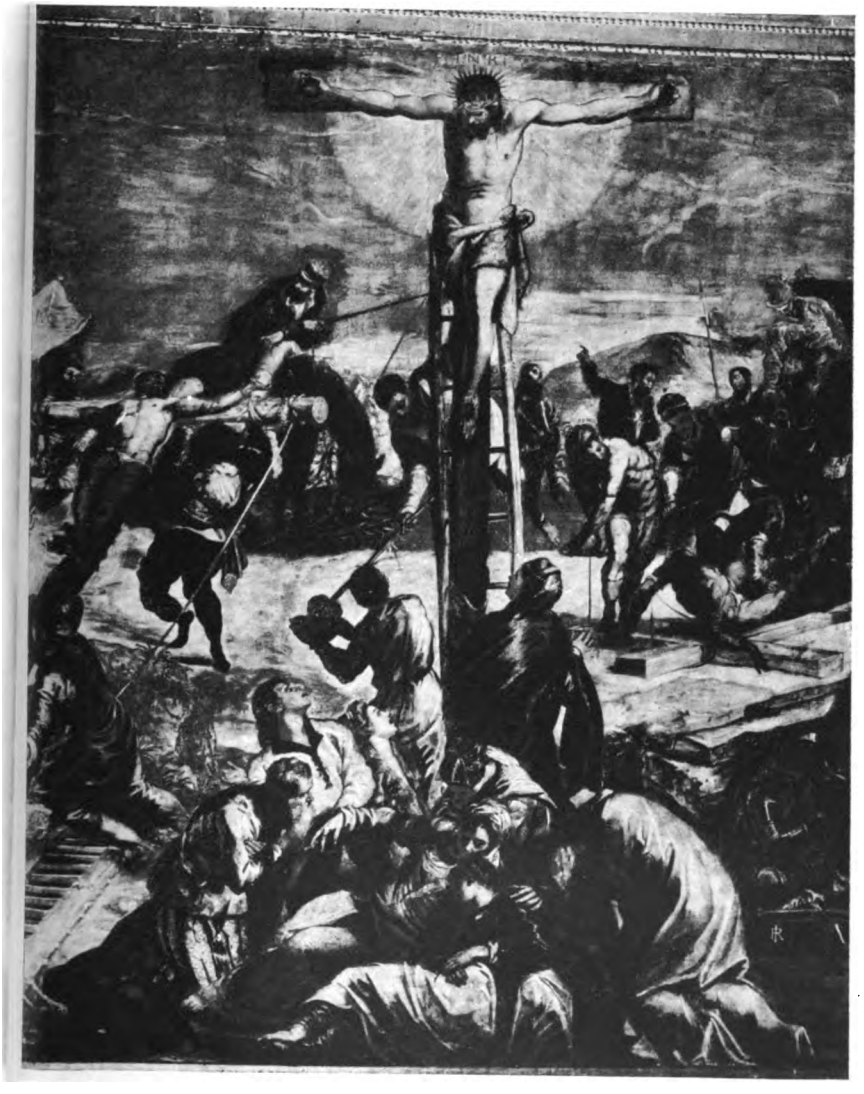
Digitized by Google

Digitized by Google

TINTORETTO, *Le origini della Via Lattea.*
Londra, National Gallery.
(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google



TINTORETTO, *La Crocifissione* (Particolare).
Venezia, Scuola di S. Rocco.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

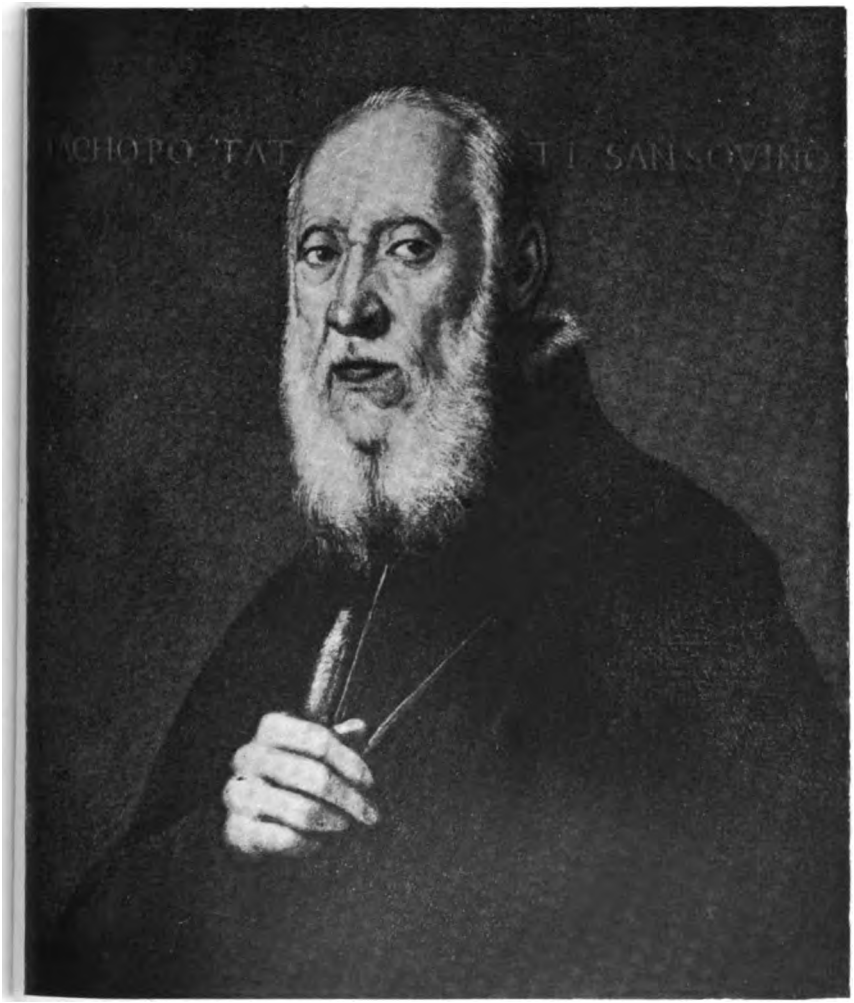
[Pagg. 319 e 358]

TINTORETTO, *Il Miracolo di S. Marco.*
Venezia, Accademia di B. A.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



TINTORETTO, *Ritratto dell'architetto Jacopo Sansovino.*
Firenze, Uffizi.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

JACOPO DA PONTE detto il BASSANO, *La Fuga in Egitto.*
Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

GIOVANNI LUTERI, detto il DOSSI, *Melissa*.
Roma, Gall. Borghese.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

GIOVANNI LUTERI detto il DOSSI, *Alfonso I d'Este.*
Modena, Pinacoteca.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

BENVENUTO TISI detto il GAROFALO, *Trionfo di Bacco*.
Dresda, Galleria.

(fot. Bruchmann).

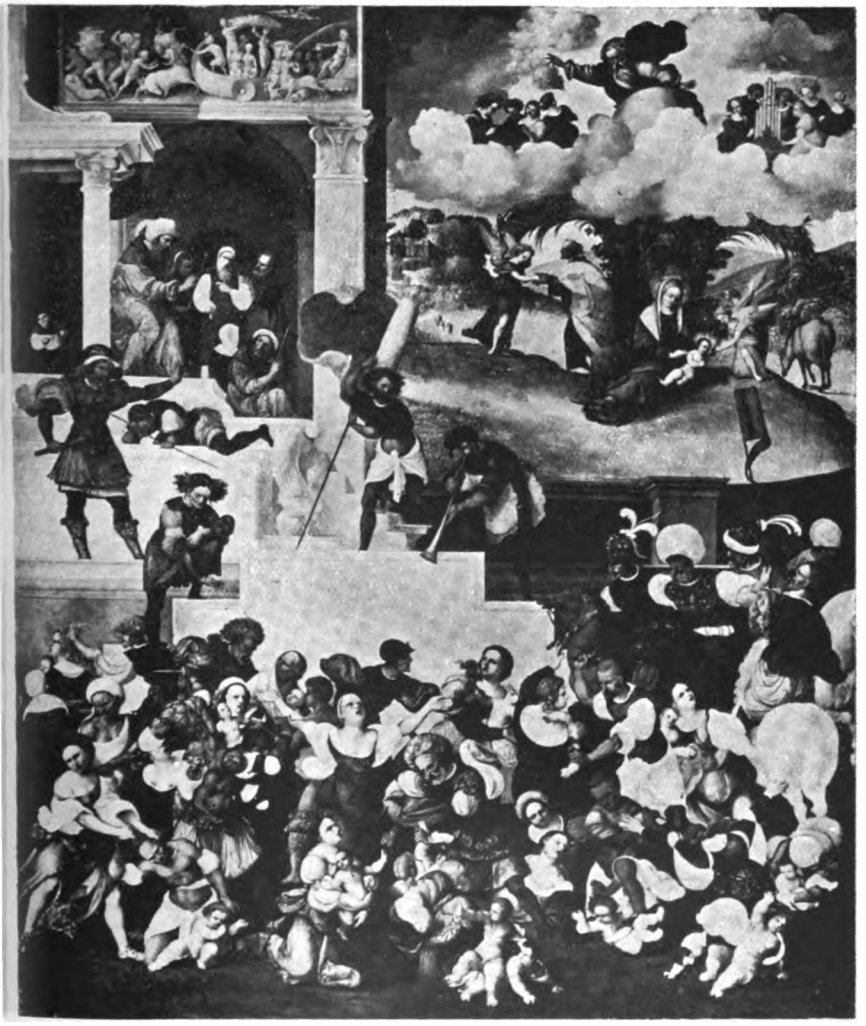
Digitized by Google

Digitized by Google

BENVENUTO TISI detto il GAROFALO, *La Vergine in trono e Santi.*
Ferrara, Cattedrale.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

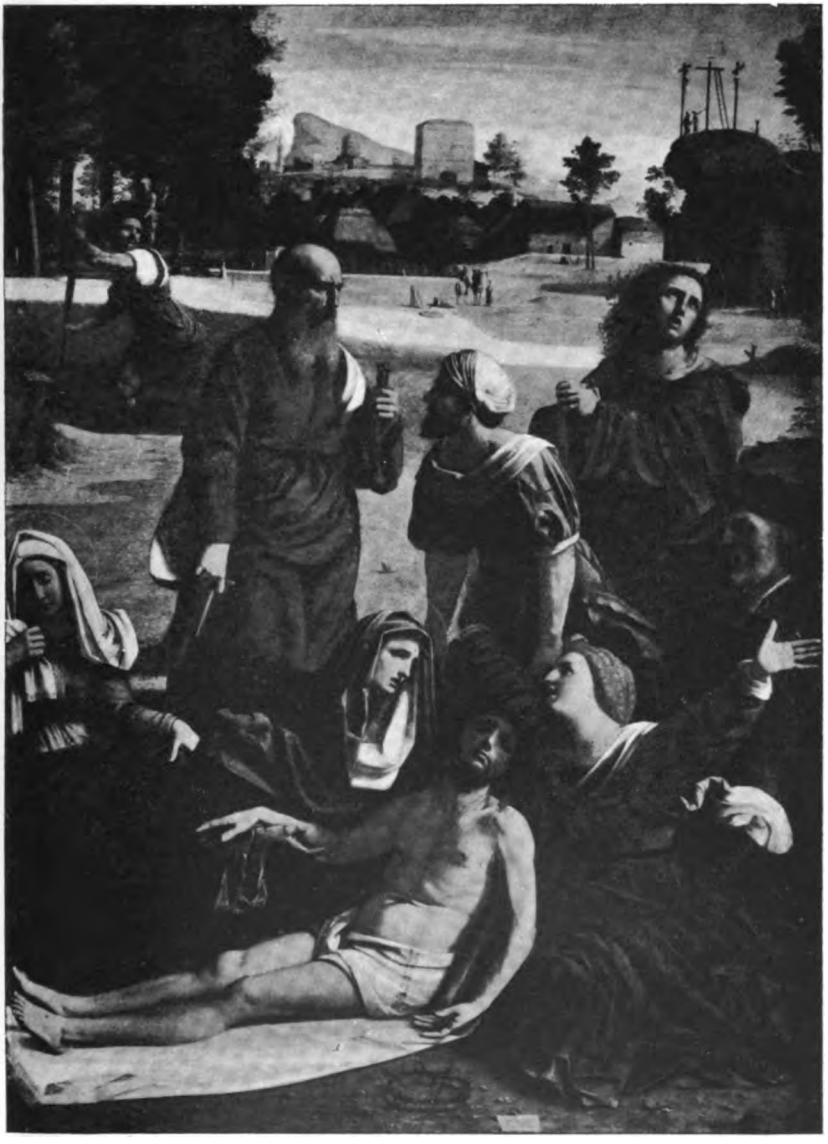


LUDOVICO MAZZOLINO, *Strage degli Innocenti.*
Roma, Galleria Doria.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google



G. Battista Benvenuti detto l'Ortolano, *La Deposizione*.
Roma, Galleria Borghese.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

DANIELE RICCIARELLI *detto* DANIELE DA VOLTERRA, *La Deposizione.*
Roma, Chiesa della Trinità dei Monti.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

ANGELO TORI detto il BRONZINO, *Il Martirio di S. Lorenzo.*
Firenze, Chiesa di S. Lorenzo.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

FEDERICO FIORI detto il BAROCCIO, *Il Presepio*.
Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

CRISTOFANO ALLORI, *Giuditta*.
Firenze, Galleria Pitti.

(fot. F.lli Alinari).

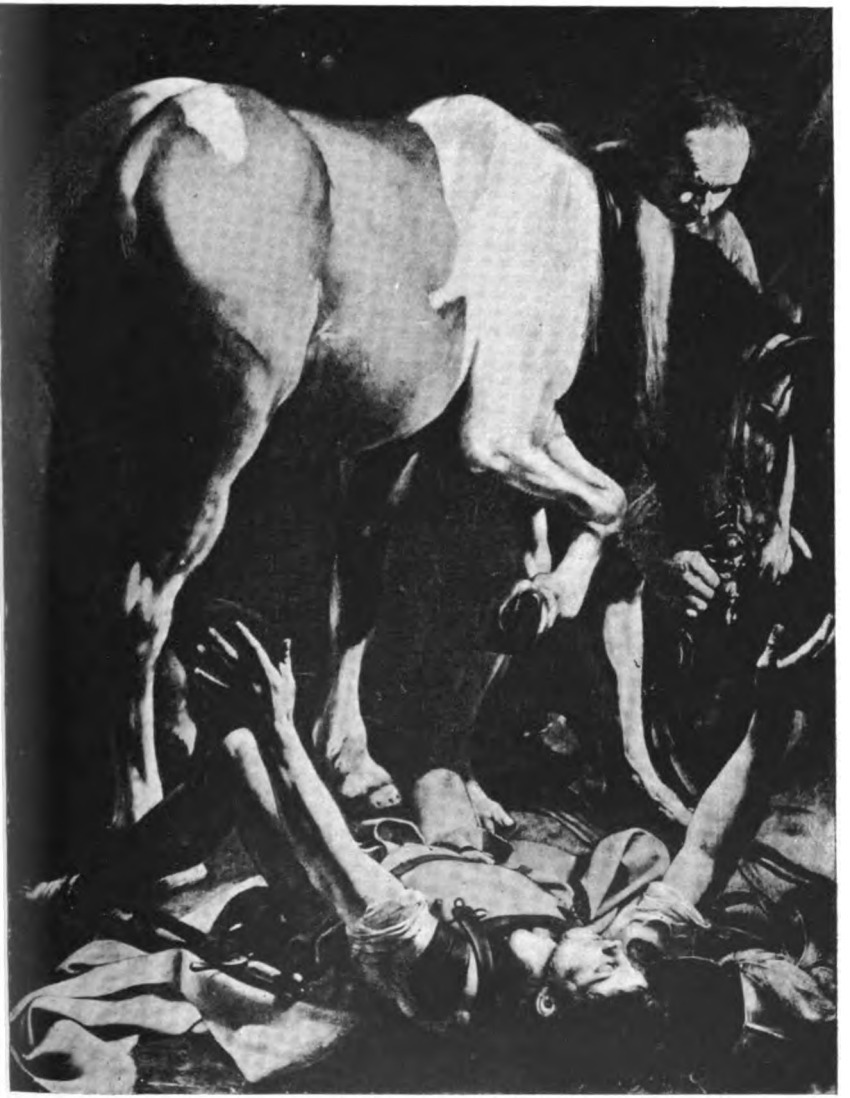
Digitized by Google

Digitized by Google

GIOVANNI MANNOZZI detto da S. GIOVANNI,
Maometto e Saturno (Particolare decorativo).
Firenze, Galleria Pitti.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



MICHELANGELO MERISI detto il CARAVAGGIO, *La caduta di S. Paolo.*
Roma, Chiesa di S. Maria del Popolo.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

CARAVAGGIO, *La Morte della Vergine.*
Parigi, Louvre.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

CARAVAGGIO, *Amore vittorioso.*
Berlino, Museo Imp. Federico.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

GIUSEPPE RIBERA detto lo SPAGNOLETTO, *Il Martirio di S. Bartolomeo.*
Madrid, Prado.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

SALVATOR ROSA, *Il Porto*.
Firenze, Galleria Pitti.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

SALVATOR ROSA, *Grotta con cascata d'acqua.*
Firenze, Uffizi.

(fot. F.lli Alinari).

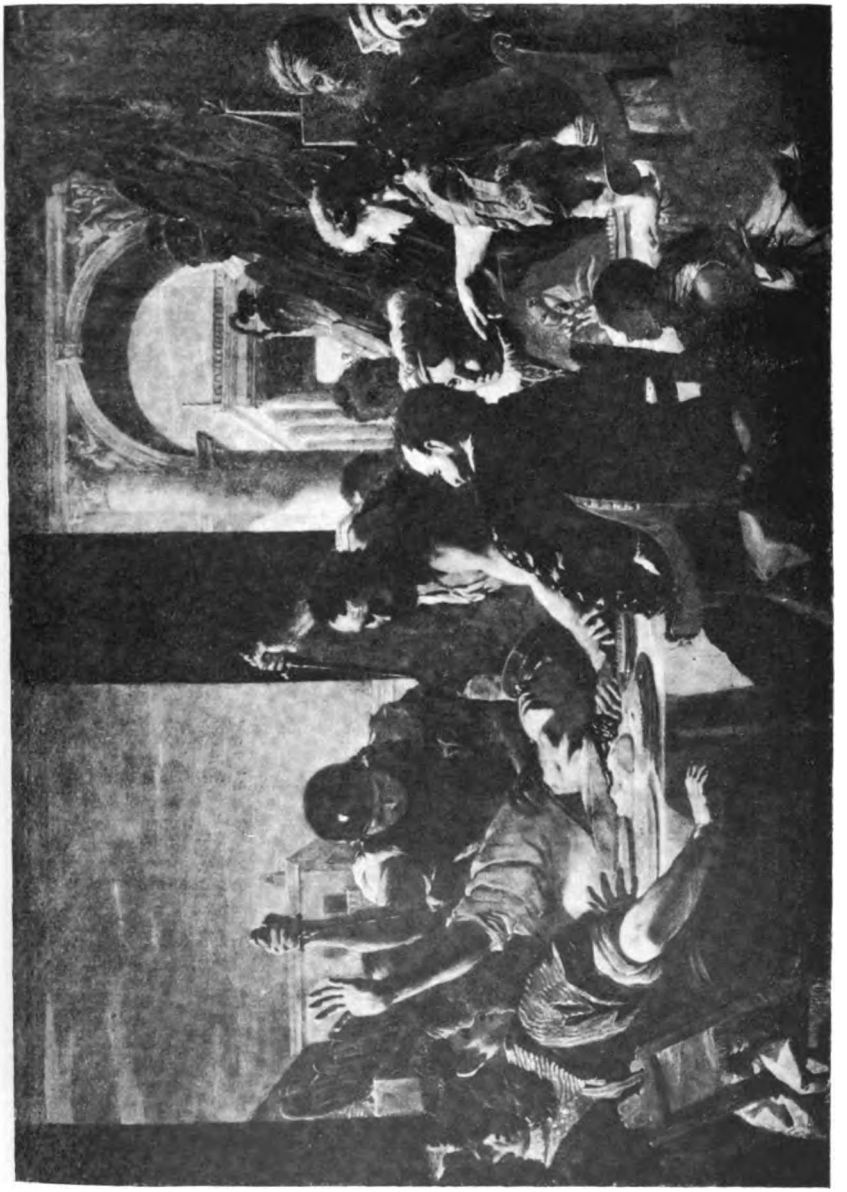
Digitized by Google

Digitized by Google

PIETRO NOVELLI detto il MONREALESE, *S. Benedetto benedice i pani.*
Monreale, ex-monastero dei Benedettini.

Digitized by Google

Digitized by Google



MATTIA PRETI, *Assalonne fa uccidere il fratello Amnone.*
Napoli, Museo Nazionale.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

BERNARDO CAVALLINO, *Santa Cecilia.*
Napoli, Museo Nazionale.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

Luca Giordano, *Plutone rapisce Proserpina.*
Firenze, Palazzo Riccardi.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

LUDOVICO CARRACCI, *La Madonna degli Scalzi.*
Bologna, Pinacoteca.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

ANNIBALE CARRACCI, *Trionfo di Bacco e Arianna.*
Roma, Galleria del Palazzo Farnese.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

GUIDO RENI, *La Madonna del Rosario.*
Bologna, Pinacoteca.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

GUIDO RENI, *Atalanta e Ippomene.*
Napoli, Museo Nazionale.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

GUIDO RENI, *Ritratto della madre del pittore.*
Bologna, Pinacoteca.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

DOMENICO ZAMPIERI detto il DOMENICHINO, *La Sibilla Cumana.*
Roma, Galleria Borghese.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

FRANCESCO ALBANI, *L'Elemento dell'Acqua.*
Torino, Pinacoteca.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Francesco Barbieri detto il Guercino, *Il Seppellimento di S. Petronilla.*
Roma, Pinacoteca Capitolina.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Francesco Barbieri detto il Guercino, *La Purificazione della Vergine.* Ferrara, Chiesa dei Teatini.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

Orazio Lomi detto il Gentileschi, *L'Annunciazione.*
Torino, Pinacoteca.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Battista Salvi detto il Sassoferrato, *La Madonna col Figlio.*
Londra, National Gallery.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Cesare Procaccini, *La Maddalena.*
Milano, Pinacoteca.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

DOMENICO FETI, *La Meditazione sulla morte.*
Venezia, Accademia di B. A.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

BERNARDO STROZZI detto il CAPPUCCINO GENOVESE, *La Cuoca*.
Genova, Palazzo Rosso.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

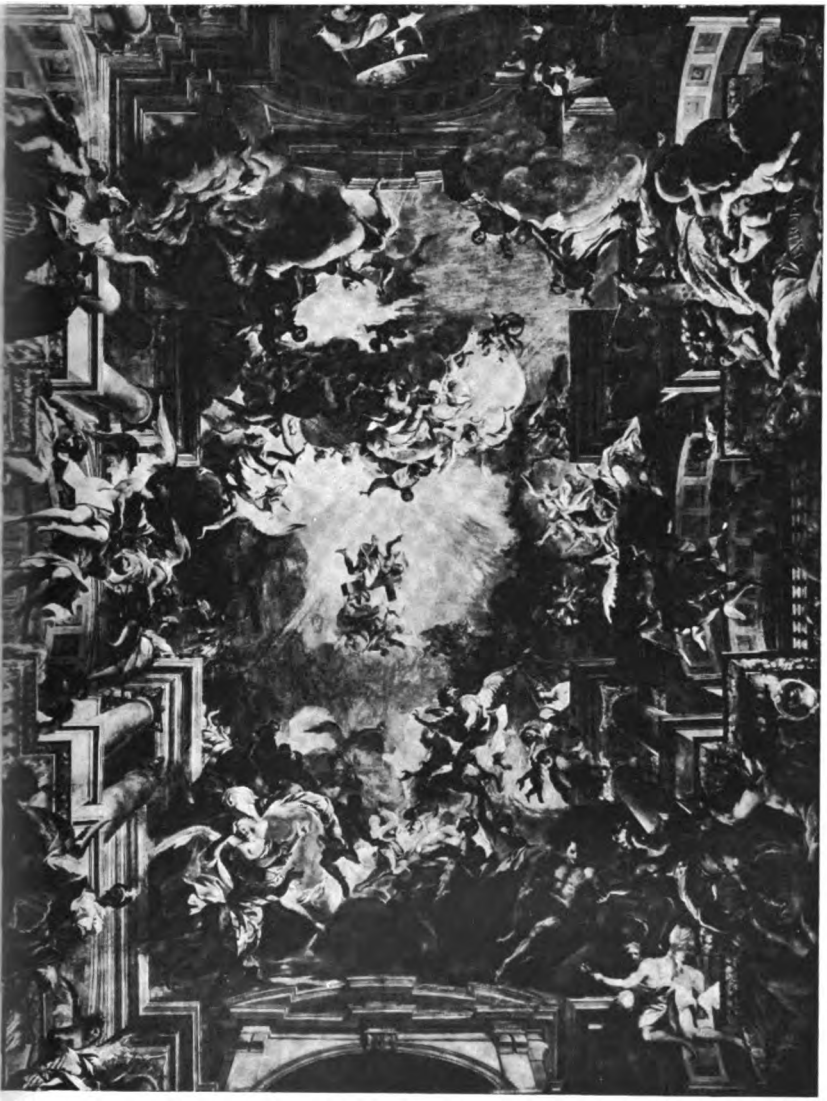
Digitized by Google

PIETRO BERRETTINI detto PIETRO DA CORTONA, *L'Età del Rame*.
Firenze, Palazzo Pitti.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



PADRE ANDREA POZZO, *Trionfo di S. Ignazio.*
Roma, Soffitto della Chiesa di S. Ignazio.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

CLAUDIO GELÉE detto il LORENESE, *Il Mulino.*
Roma, Galleria Doria.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

CARLO DOLCI, *Ritratto di Fra' Arnolfo de' Bardi.*
Firenze. Coll. Bardi-Sergelli.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

ANDREA BENEDETTI, *Natura morta.*
Modena, Pinacoteca.

(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Maria Crespi detto lo Spagnuolo,
S. Giovanni Nepomuceno confessa la Regina di Boemia.
Torino, Pinacoteca.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

ALESSANDRO MAGNASCO detto il LISSANDRINO, *Lo Studio dei frati novizi.*
Venezia, Collezione Brass.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

G. B. Piazzetta, *Estasi di S. Francesco.*
Vicenza, Pinacoteca.

(fot. F.lli Alinari).

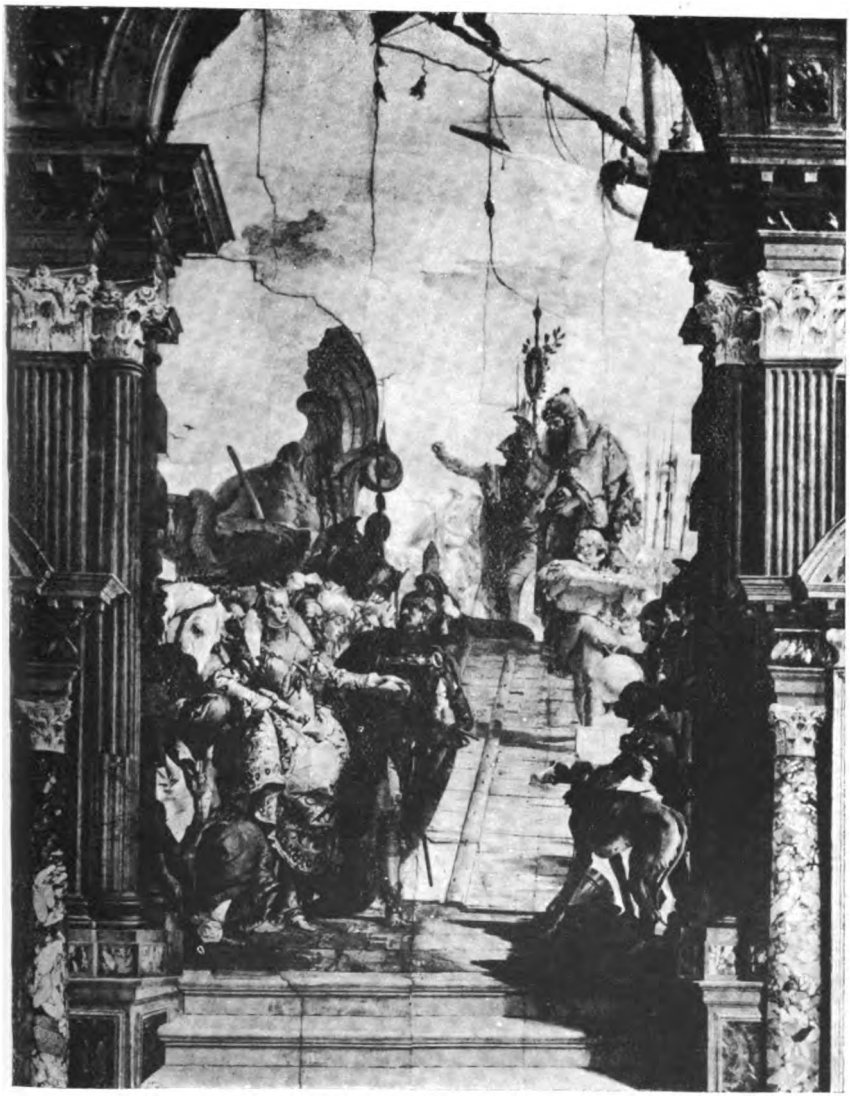
Digitized by Google

Digitized by Google

G. B. Tiepolo, *Il Trionfo della Fede.*
Venezia, Soffitto della Chiesa della Pietà.
(fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google



G. Battista Tiepolo, *L'Imbarco di Cleopatra.*
Venezia, Palazzo Labia.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

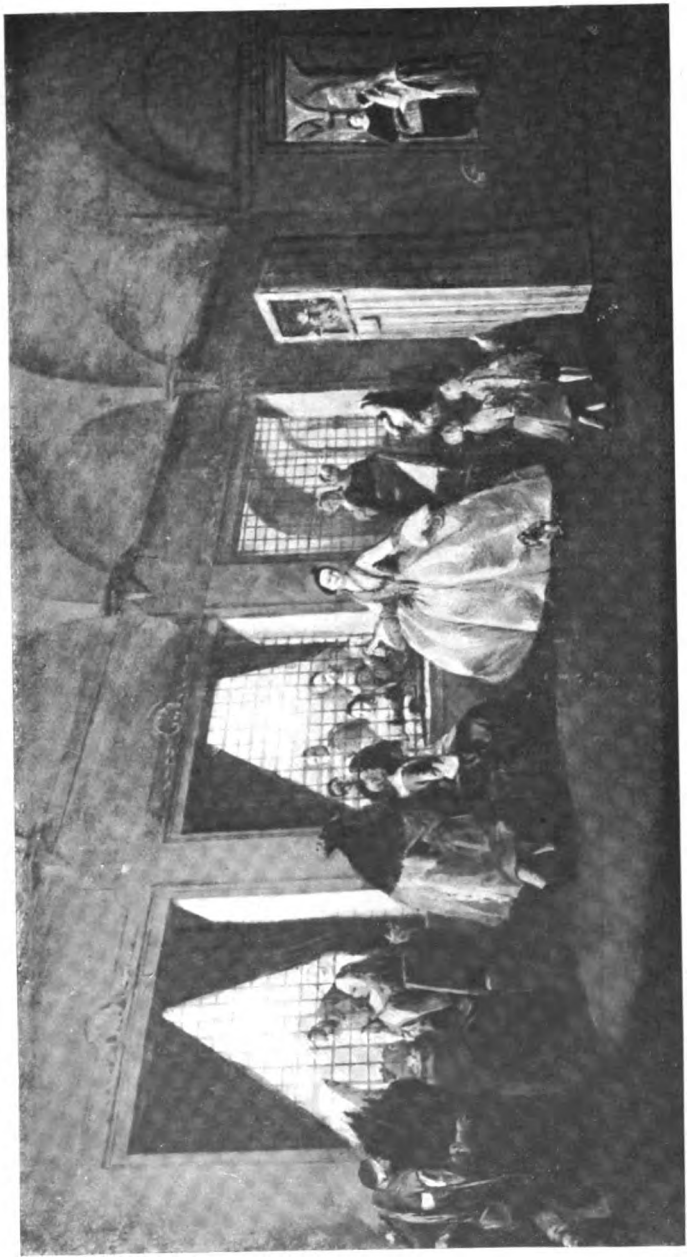
Digitized by Google

ANTONIO CANAL detto il CANALETTO,
Il Canal Grande e S. Maria della Salute a Venezia.
Parigi, Louvre.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

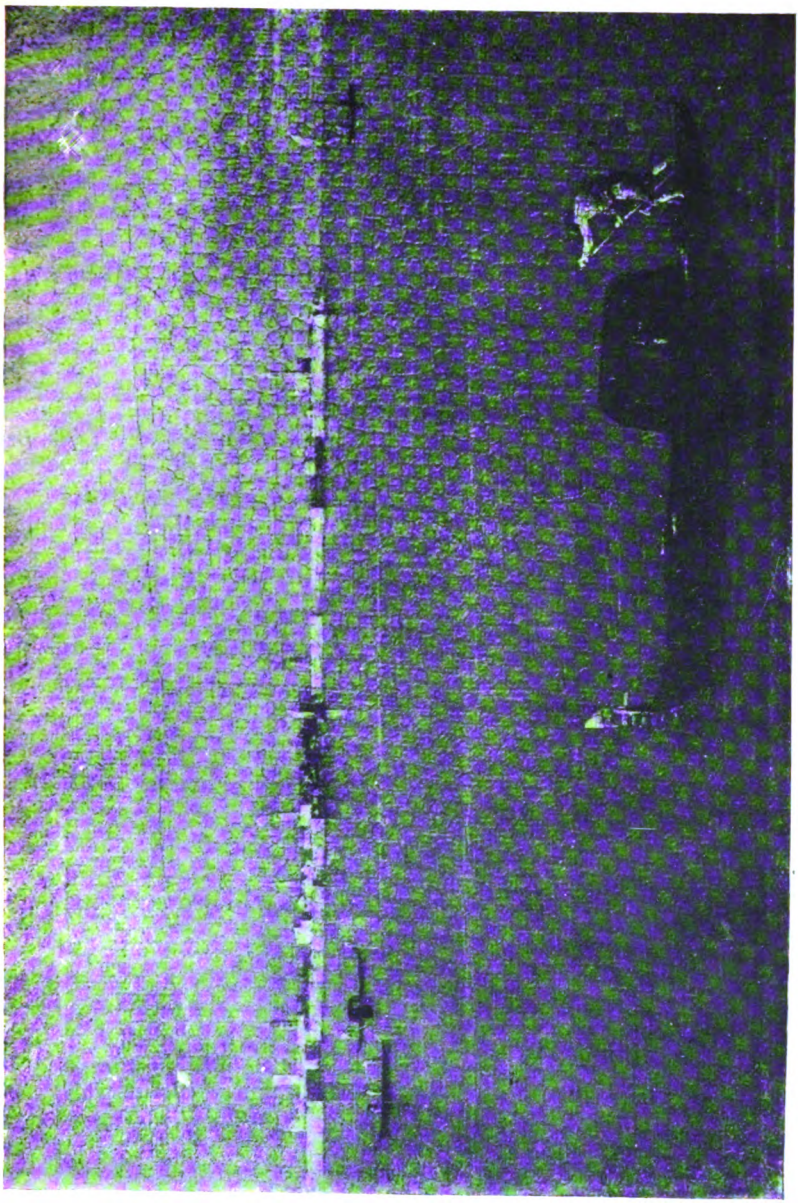
Digitized by Google



FRANCESCO GUARDI, *Il parlatorio delle monache.*
Venezia, Museo Correr.
(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



FRANCESCO GUARDI, *La Laguna*.
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

(fot. F.lli Alinari).

Digitized by Google

•68 270 AA A 30 ••

Digitized by Google